

John Cage i la «investidura»: emascular el sistema

Julia Robinson

Vull expressar la meua profunda gratitud a Suzanne Hudson pel seu suport i la seva atenta lectura d'aquest text. Gràcies també a Adam Lehner pels seus encertats consells editorials.

1. Michel Foucault: *The History of Sexuality: Volume 1 – An Introduction*. Nova York: Vintage Books, 1980, p. 100-101.

2. John Cage: *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

3. Els nombrosos volums editats per Richard Kostelanetz constitueixen el primer exemple important; començant per l'entrevista amb Cage a *The Theater of Mixed Means*. Nova York: Limelight Editions, 1968, seguida poc després pel llibre Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*. Nova York: Praeger, 1970, i posteriorment al llarg dels anys noranta. Després de *Silence* es va publicar un segon volum de Cage, *A Year From Monday*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, i molts altres llibres amb escrits del compositor, que, evidentment, van seguir el format de *Silence*. La col·laboració *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, editat per Daniel Charles (Boston: Marion Boyars, 1981) és també un element important d'aquest registre. Un altre exemple rellevant, més recent, és la correspondència de Cage amb Pierre Boulez, tot i que es tracta d'un discurs menys conscient per part de Cage, o conscient de manera diferent (amb un públic format per una sola persona i no pensant en una publicació). Vegeu Jean-Jacques Nattiez (ed.): *The Boulez-Cage Correspondence* (1990). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Més recentment, Peter Dickinson: *Cage Talk: Dialogues with and about John Cage*. Rochester: University of

Els discursos no estan invariablement supeditats al poder ni s'erigeixen sempre en contra del poder; en tot cas, no més que els silencis. Cal tenir en compte el procés complex i inestable pel qual el discurs pot ser alhora un instrument i una conseqüència del poder, però també un obstacle, un escull, un punt de resistència i un punt de partida per iniciar una estratègia contrària.

—Michel Foucault.¹

El discurs, com a mitjà per canalitzar i alterar les relacions de poder, és el principal recurs auxiliar de la pràctica compositiva de John Cage. Cage és una de les figures del segle xx que més s'ha analitzat a través de la paraula, sobretot per mitjà de la representació dialògica de la seva vida i la seva obra. Els seus escrits i les seves conferències, recollides en el llibre *Silence* el 1961, en el moment inicial del seu reconeixement públic, van alimentar el seu prestigi.² No era ni molt menys la primera vegada que Cage utilitzava un enfocament discursiu múltiple per establir cada una de les fases del seu projecte, però sí el primer cop que es va acotar. Organitzats en un ordre no ben bé cronològic, els discursos-actes programàtics, els modes de construcció no convencionals (o més aviat anticonvencionals) —exemplificats per mitjà de la diferenciació formal i tipogràfica— es revelen aquí en tota la seva dimensió interdisciplinària. En efecte, *Silence* va ser la primera consolidació impresa de les performances i les actuacions acumulades de Cage, el primer indicatiu de les seves estratègies sistemàtiques de performativitat. I l'onada inicial de publicacions especialitzades sobre el compositor —tant la literatura primària com la primària-secundària, de tipus híbrid— va seguir els seus passos.³ Gràcies a l'extensió de les entrevistes recopilades, l'acurada i meticulosa presentació en forma de mosaic de les seves declaracions i les innumerables anàlisis plenes de citacions, que accepten «la seva explicació» de com van anar les coses, la veu de Cage s'ha mantingut present de manera inconfusible. El fet de subratllar aquest efecte no en dilueix en absolut la rellevància. En tot cas, l'amplifica. Aquesta, sens dubte, va ser la seva intenció.

És molt difícil trobar en la literatura un estudi sistemàtic dels actes discursius utilitzats per Cage per situar el seu treball compositiu. Aquest assaig explora el que he anomenat *el model estratègic d'«inves-*

Rochester Press, 2006. Aquesta és una llista molt parcial de l'estructura dialògica de la literatura cageana; se'n podrien donar molts altres exemples.

4. Eric Santner: *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton University Press, 1996, p. 11-12.

5. El terme *acte creatiu* evoca el títol d'una important incursió de Marcel Duchamp en una performativitat similar. La conferència, pronunciada a Houston l'abril del 1957 per a la Federació Americana de les Arts, anunciava, entre altres coses, que l'espectador és qui completa l'obra. Va ser reimpressa en la important monografia *Sur Marcel Duchamp* de Robert Lebel. París: Trianon Press, 1959, traduïda a l'anglès el mateix any. Robert Lebel: *Marcel Duchamp*. Nova York: Grove Press, 1959 [trad. angl. de George Heard Hamilton].

tidura» de Cage i la manera com ha contribuït a forjar el seu estatus únic en la història de la música moderna i de l'art del segle xx. L'historiador Eric Santner defineix el concepte d'*investidura* en relació amb els moments fundacionals i amb els «atzucacs i els conflictes [que] tenen a veure amb els canvis en la matriu fonamental de la relació de l'individu amb l'autoritat social i institucional, amb la manera com respon a les demandes del poder "oficial" i de l'autoritat». Com bé sabia Cage, aquestes «demandes» constitueixen processos crucials:

Ritus i procediments d'*investidura simbòlica* per mitjà dels quals es dota l'individu d'un nou estatus social i se li confereix un mandat simbòlic que a partir d'aleshores informa la seva identitat al si de la comunitat. L'estabilitat social i política d'una societat [...] sembla que està relacionada amb l'eficàcia d'aquestes operacions simbòliques —amb allò que podríem anomenar la seva *màgia performativa*— a través de les quals els individus «es converteixen en qui són», assumeixen [el paper] social [...] que se'ls assigna per mitjà de noms, títols, titulacions, honors i coses semblants.⁴

En analitzar el singular cas psicoanalític de Daniel Paul Schreber a principis del segle xx, en la mesura que és indicatiu d'una «crisi» de la modernitat, Santner argumenta que l'ordre simbòlic era tan feble —tan «corrupte» i fins i tot «podrit»— que els seus símbols s'havien convertit en simulacres, sobretot en el cas del subjecte paranoic. En un moment posterior, Cage s'apodera d'aquest fràgil camp de simulacres —aquests senyals de poder simbòlic— i se n'apropia per plantejar el seu projecte. Cage va establir una relació peculiar amb les funcions del poder simbòlic. Com analitzarem més endavant, era íntimament conscient d'aquestes funcions i n'estava més radicalment distanciat que la majoria. En el moment àlgid de la modernitat i la postmodernitat, aquesta relació tan complexa va resultar decisiva.

La manera com Cage entén la «investidura simbòlica» —la seva capacitat per identificar tot el que és capaç de convertir un gest en poderós i significatiu en el sistema ampli en què pretén intervenir— continua sent el substrat essencial de la seva pràctica i del seu impacte en expansió. Aquesta singular comprensió li va permetre desenvolupar maneres d'abordar la composició musical per aconseguir ni més ni menys que redefinir l'acte creatiu i les seves implicacions en el seu temps.⁵ Les seves estratègies d'«autoria» no tan sols li van permetre trencar les convencions musicals, sinó també sobrepassar els límits d'aquesta disciplina i obrir el model de «composició experimental» a nous usos en la pràctica artística i cinematogràfica, entre altres. Ara podem reconèixer els implacables esforços de Cage per convertir la composició musical en una intervenció general en totes les «disciplines» i, en definitiva, en xarxes de poder d'un àmbit de «comunicació» sempre en expansió i cada cop més orientat a la tecnologia. El que va fer funcionar la seva obra va ser la combinació de la seva tasca com a compositor —definir una matriu de mediació que copsés sistemàticament l'àmbit dinàmic de la seva recepció— amb un treball constant en l'àmbit del *discurs*.

6. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Em remeto a l'excel·lent estudi de Pritchett en tot el que segueix, ja que encara és una de les fonts més útils i valuoses en la literatura sobre Cage. Tanmateix, atès que l'utilitzo com un mapa clar de la producció del compositor per arribar a un altre lloc, voldria començar amb un descàrrec de responsabilitat. Parafraçant el que va dir Cage sobre l'ús del zen: el que escric aquí no voldria que fos imputat a Pritchett.

7. Liz Kotz rastreja aquesta singular condició d'adaptabilitat en les partitures de Cage —identificant els seus orígens en les primeres obres i en la importància de les tecnologies contemporànies— en l'article publicat en aquest volum, vegeu les p. 118-135.

8. Cage: «Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 111.

En el seu transcendent llibre *The Music of John Cage* (1993), James Pritchett comença el text amb un al·legat a favor del reconeixement de Cage, fonamentalment, com a *compositor*.⁶ Atès que, en el moment en què Pritchett va escriure aquest llibre —publicat un any després de la mort del compositor—, Cage era identificat pel públic com a filòsof i fins i tot com a poeta o artista, Pritchett considera que hi havia nombrosos «Cages» que obstaculitzaven la recepció essencial del «Cage compositor». Tanmateix, el que demostra al capdavant aquest llibre, per mitjà de l'extrapolació de partitures i l'abast del seu desenvolupament durant dècades, és la difusió exponencial per part de Cage de tot el que la seva disciplina havia anomenat *composició* fins a aquell moment.

Cage va generar matrius cada cop més sofisticades per establir relacions i mantenir en suspens el que semblava desconegut, o si més no irreconciliable. Inicialment, l'estructura de la partitura li va permetre incorporar materials que anteriorment no s'havien pres en consideració en el camp de la música, com ara els «nous sons» afegits a la música de percussió, el «soroll», l'atzar i, de manera destacada, un complex model de «silenci». Mitjançant un perfeccionament i un aclariment constants, Cage va obrir les divisions, els compassos i els registres espaciotemporals de la composició al so —al so total—, de manera que la partitura va incrementar les seves possibilitats d'aplicació. El canvi radical que va representar passar del *tempo* al temps mesurat pel rellotge (per exemple, el cronòmetre utilitzat per indicar l'estructura de la seva partitura «silenciosa», 4'33") n'és un bon exemple.⁷ Les correlacions micro-macro, mitjançant les quals cada unitat de les seves composicions es correspon amb el tot, va conduir en última instància a una correspondència entre la partitura i el món. Els nous models de partitura li van permetre reorganitzar i tornar a sospesar els components de l'obra i, a la llarga, les relacions entre els intèrprets, entre els intèrprets i el públic, i fins i tot entre els diferents membres del públic. «L'estructura», va assenyalar, «un cop acceptada, ho accepta tot».⁸ Cage va obrir l'estructura de la partitura per «acceptar» el material no musical i també les noves tecnologies, tant les conegudes com les que era impossible conèixer (en aquella època). Com a model exclusiu de la música, la partitura, a les mans de Cage, va convertir-se en un dispositiu per transmetre altres estímuls sensorials a més dels purament auditius. En un període de canvis radicals en els models de percepció, la partitura, com a eina, va situar Cage en una posició que no va igualar cap artista visual de l'època.

Una de les maniobres més destacades de Cage com a músic/compositor va ser conquerir un espai, ja des del principi, per a la dimensió visual de l'experiència del públic. En un gest comparable als esforços de Marcel Duchamp, en l'àmbit visual, per extirpar tot el que fes

referència a la retina —per tal d'absorbir el canvi; per a Duchamp, l'impacte de la industrialització en l'obra d'art—, Cage va dedicar-se en cos i ànima a allò que en el camp de la música s'anomenen elements *oposats*, fins i tot antitètics. Com si anticipés els efectes de la indústria de l'entreteniment en l'àmbit contingut de la música i en la seva pròpia pràctica com a compositor, Cage va seleccionar els mitjans que estaven canviant l'experiència audiovisual. Des que va visitar la biblioteca d'efectes de so dels estudis MGM a Hollywood el 1939, va estar summament atent als avenços tecnològics contemporanis i va mirar d'entendre els progressos de cada dècada a mesura que s'anaven produint. La ràdio va cedir el pas al cinema; ambdós van perdre terreny davant la televisió; i Cage es preguntava, una vegada i una altra, què significava compondre en una època marcada per cada tecnologia específica, la qual cosa va convertir la seva pràctica en un element receptiu al context mediàtic canviant.

La col·laboració de Cage amb el món de la dansa, que s'estén al llarg de tota la seva trajectòria, va actuar presumiblement com una mena de laboratori de baixa tecnologia per a aquesta presa de consciència. La relació de la música amb la dansa li ofería una jerarquia que privilegiava el que es podia *veure* davant del que es podia *sentir*. Les nombroses referències de Cage als artistes i a l'art visual semblaven anunciar una visió més enllà de la música, com també la seva perspectiva interdisciplinària emergent. Però va ser la base compositor-intèrpret-públic característica de la seva disciplina (un conjunt de relacions que més endavant va rebatre) el que primer li va permetre considerar el *registre públic* de l'acte creatiu, una dimensió molt més clara en les condicions a temps real de la música que en la pintura, que li va proporcionar els mitjans per pensar en la interpretació i la performance com un acte performatiu.⁹ Del gènere de la «performance» prové l'abast polític de la performativitat; és a dir, l'ús estratègic de l'esfera pública —o l'ordre simbòlic, tal com l'hem descrit— per aconseguir que cada gest compositiu fos en última instància una intervenció social. En efecte, el que va apuntalar el projecte de Cage, i va aclarir les implicacions que volia que s'interpretessin en la seva obra, van ser els esforços sistemàtics per reformular les seves idees de manera performativa, especialment per mitjà de les conferències, oportunament planificades i registrades després de cada canvi radical.

Sens dubte, el format dialògic i discursiu que domina la producció cageana s'ha d'entendre en el context més ampli que envolta l'autoria i la crítica de mitjan segle, sense oblidar la suposada autonomia atribuïda a l'obra d'art en el període de la modernitat. En eliminar l'espectre del subjecte (l'autor) de l'acte compositiu, Cage *autoritzava* l'acte compositiu externament, mitjançant conferències i textos. El fet de parlar per si mateix és el que ens dóna la mesura dels dubtes de Cage pel que fa a les funcions de la crítica i del judici, que va

9. En aquest cas, resulta crucial la distinció —central en aquest assaig— entre la *performance* com a gènere de les arts visuals i la *performativitat* com a acte social i potencialment polític. J. L. Austin defineix la performativitat com un tipus d'acte lingüístic que canvia la realitat social. Vegeu J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962. Més recentment, el concepte ha estat teoritzat en el terreny del gènere per Judith Butler. Vegeu Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1999.

10. El terme *experimental* suggereix un acte que «no ha de ser jutjat pel seu èxit o pel seu fracàs, sinó simplement com un acte el resultat del qual és desconegut», va escriure Cage. Vegeu Cage: «Experimental Music: Doctrine», *Silence*, op. cit., p. 13.

11. La manera com Santner analitza la «crisi d'investidura» de Schreber està relacionada amb el poder simbòlic quan té lloc en una proximitat excessiva amb el subjecte. La referència, tal com veurem més endavant, s'inicia amb el nomenament de Schreber com a jutge president del Tribunal Suprem de Saxònia i finalitza amb la pèrdua del sentit de la realitat quan es posa malalt, subjecte als excessos i a la proximitat excessiva dels metges, que pretenen ostentar el lideratge en el seu camp. El cas Schreber és un model de poder excessiu, de la desarticulació de la realitat —en esdevenir un simulacre— quan les seves lleis ja no són capaces d'entendre el subjecte en la seva auto-comprensió, per dir-ho en paraules de Santner.

12. Un model paral·lel al model de poder excessivament pròxim és, per exemple, l'estreta relació que van establir el crític Clement Greenberg i Pollock, ja que Greenberg va pretendre sempre definir el projecte de Pollock més enllà del mateix artista. Però això queda fora de l'abast d'aquest article.

13. Vegeu Julia Robinson: «From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s», *October*, núm. 127 (hivern del 2009), p. 77-108 i el capítol «The Shadow of Pollock: From Icon to Index», a Julia Robinson: *From Abstraction to Model: In the Event of George Brecht and the Conceptual Turn in the Art of the 1960s*, tesi doctoral. Princeton: Princeton University, Department of Art and Archaeology, 2008. Faig servir el terme *postcageà* per referir-me als artistes de la dècada dels anys seixanta que van desenvolupar, o van iniciar per després distanciar-se'n, els models de composició de Cage, a partir de l'important text de Liz Kotz: «Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score», *October*, núm. 95 (hivern del 2001), p. 55-89. Aquests arguments es desenvolupen més àmpliament a *Words to Be Looked At: Language in the 1960s*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

convertir en obsoletes per a la «música experimental» a mesura que l'anava definint al llarg dels anys cinquanta.¹⁰ D'una manera més general, la seva autorepresentació demostra que Cage era un actor molt astut en el context d'una crítica excessivament poderosa (la mateixa crítica que presidia i reforçava l'àmbit autònom de la modernitat), cosa que va aplanar el terreny per a les seves negacions, o si més no les va fer més versemblants.¹¹ Aquest àmbit més ampli de la crítica, regit per conceptes com ara l'*estil* i l'*especificitat del mitjà*, té a veure sobretot amb la història de l'art, i la figura clau en aquesta història, en l'època de Cage, va ser Jackson Pollock.¹² Com he analitzat més detalladament en una altra ocasió, la radicalitat amb què Pollock va abordar la pintura revela algunes esquerdes en l'estructura de poder de la crítica, la qual cosa possiblement va portar Cage —i molts artistes «postcageans» que van sorgir als anys seixanta— a aconseguir el control del llenguatge.¹³ Pollock va introduir l'«accident», la dimensió de l'atzar i el sentit de la improvisació, en comptes d'una tècnica apreciable. També hi havia, per descomptat, una gran paradoxa pollockiana: una «des-especialització» radical (de la pintura al degoteig) i, alhora, un producte pictòric innegablement original. Tal com va deixar clar l'allau de pronunciaments vacil·lants dels crítics contemporanis, Pollock havia exposat el fals terreny de la crítica —la seva projecció retòrica i performativa d'allò simbòlic com un tret de la realitat— i havia obert un espai per a la invenció, que Cage va dedicar-se a omplir sistemàticament.¹⁴

En el moment àlgid de la fama de Pollock, Cage va pronunciar algunes de les seves conferències històriques —«Forerunners of Modern Music» (1949), «Lecture on Nothing» (1950) i «Lecture on Something» (1951)— al «quarter general» de l'expressionisme abstracte, l'Artists' Club del centre de Manhattan.¹⁵ Tot i que el compositor gairebé mai no esmenta Pollock pel seu nom —per bones (i cageanes) raons, particularment el seu propi rebuig de l'expressió i el seu nou treball amb l'atzar—, és obvi que coneixia bé l'artista i el seu impacte en aquell moment. També es podria argumentar que alguns aspectes de les estratègies de Cage en aquest període crític de la seva carrera (1949-1952) —que casualment també van ser uns anys crítics per a Pollock— van ser en part una reacció davant d'aquesta figura emblemàtica de la pintura; un punt al qual retornaré més endavant. En resum, l'estat de la crítica cap al 1950, el seu poder desmesurat, que Pollock va treure a la llum, va ser el context que Cage va transformar en benefici propi en un moment clau de l'evolució del seu projecte. Adoptant el paper de portaveu de la seva obra, Cage va refusar el poder de la crítica i va començar a donar forma a la seva recepció. Tanmateix, als inicis de la seva trajectòria, va haver de «qualificar-se» ell mateix, per tal d'adoptar la posició d'un artista «investit» amb la credibilitat necessària per parlar en nom del *canvi*.

14. Per a un compendi detallat d'aquesta crítica, vegeu Pepe Karmel (ed.): *Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews*. Nova York: Museum of Modern Art/Abrams, 1999.

15. En un escrit posterior «Preface to *Indeterminacy*» (1959), Cage insisteix a aclarir que l'Artists' Club del carrer 8 era «el club d'artistes fundat per Robert Motherwell, que va precedir al club més popular associat amb Philip Pavia, Bill de Kooning i altres». La referència a Motherwell és significativa, ja que probablement devia ser l'amfitrió de Cage –més que no pas altres artistes propers a Pollock–, sobretot perquè, en aquella època, estava treballant amb Duchamp per preparar el seu històric llibre *The Dada Painters and Poets*. Nova York: Wittenborn Schultz, 1951. En relació amb l'afirmació de Cage, vegeu Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nova York: Cooper Square Press, 2000, p. 75.

16. Òbviament, el paper organitzador del poder és una part central del model foucaultí de «discurs» amb el qual hem iniciat aquest article. De fet, el cas Schreber –un primer exemple de la voluntat de coneixement que permet entendre la vida humana com un «cas», el context del qual està sempre expandint nous règims de coneixement o «disciplines»– és llegible a través dels termes teòrics clau de Foucault, tal com apunta Santner. Santner, op. cit., p. 84. En relació amb la nostra explicació sobre Cage (pel que fa a l'establiment de la música experimental), Santner analitza la interpretació errònia (simptomàtica) que fa Sigmund Freud del cas Schreber, ja que intenta establir la psicoanàlisi com un àmbit legítim de la medicina. Cita Adam Phillips: «La psicoanàlisi es va iniciar [...] com una mena d'improvisació virtuosa dins de la ciència de la medicina [...]». Però Freud estava decidit a mantenir oficialment la psicoanàlisi en el terreny del rigor científic, en part [...] perquè la improvisació resulta difícil de legitimar [...]. Amb la invenció de la psicoanàlisi, Freud va entreure la perspectiva d'una professió formada exclusivament per improvisadors.» Santner afegeix: «Freud demostra un gran coneixement dels problemes que pertanyen a la transmissió històrica dels llegats que tenen legitimació social i existencial.» Santner, op. cit., p. 60, i nota 18 a p. 156.

17. L'intent de col·laborar a *Atlas Eclipticalis* va ser catastròfic per a Cage, que posteriorment va qualificar de «vándals» els membres de l'Orquestra

Los Angeles en la dècada dels anys trenta: conferències, Schoenberg i el poder de la investidura

Així doncs, com va conquerir Cage aquesta posició en relació amb la seva pràctica? Des del primer moment, sembla haver estat molt conscient del funcionament de la investidura simbòlica. Repetim-ho: l'efecte d'*investir* o *autoritzar* una figura per adoptar un paper clau en un àmbit determinat és un acte performatiu. Sia un acte jurídic, una determinació disciplinària o una convenció social, els actes d'investidura canvien les dimensions de la realitat modificant les relacions, alterant la manera d'actuar d'una persona i la manera com la tracta la societat a partir d'aquell moment. Aquests actes són simbòlics perquè s'associen amb un sistema vinculat al teixit social i a través d'aquest teixit social. La matriu que organitza el poder subjacent es configura per mitjà d'aquests processos relacionals, tot reforçant-los.¹⁶ Qualsevol persona que ocupi una posició prou diferenciada per copsar les funcions del sistema podrà reconèixer fins a quin punt és, en efecte, purament simbòlic i com n'és, d'efectiva, la dimensió simbòlica per crear efectes reals.

Tots els aspectes del pensament i l'obra de Cage refermen aquest contramodel d'investidura simbòlica. De fet, la seva carrera està clarament marcada de principi a fi per aquest tipus de negociacions crítiques: com a californià que va estudiar composició a Nova York als anys trenta; com a compositor nord-americà que va conèixer els seus homòlegs a França, Alemanya i altres ciutats europees al final dels anys quaranta i durant els anys cinquanta (sobretot i en especial Pierre Boulez) i que va fer servir «Schoenberg» de credencial; com a portaveu de la composició experimental i de l'escola de Nova York (on hi havia també Morton Feldman, Christian Wolff i Earle Brown) davant d'un públic sovint hostil; com a «compositor» que va fer servir operacions d'atzar; com a cap visible d'una música experimental nord-americana definida cada cop més en contraposició amb els models emergents de l'avantguarda europea contemporània, i que aclaria els riscos de la diferència (en una paraula, la *indeterminació*) en el mateix centre de la Nova Música (Darmstadt); com a compositor experimental que actuava amb una orquestra tradicional en un escenari tradicional (per exemple, en la presentació que va fer el 1964 la Filharmònica de Nova York d'*Atlas Eclipticalis*, del 1961), i una vegada i una altra amb les Norton Lectures de Harvard, al final de la seva vida, escrites i pronunciades com un poema mesòstic i no com una conferència convencional.¹⁷ Cage va enfrontar-se repetidament amb els límits que definien la disciplina de la composició. La seva tasca constant en aquest àmbit constitueix la microoperació que presagia i arriba a conformar el treball en l'ordre macrosimbòlic d'una esfera social més àmplia.¹⁸

L'interès ininterromput de Cage per l'(auto)disciplina va ser crucial en la seva ruptura amb les «disciplines»: capgirant les relacions, la

Filharmònica de Nova York. Vegeu Benjamin Piekut: «When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic», *Testing, Testing...: New York Experimentalism 1964*, tesi doctoral. Nova York: Columbia University, Department of Music, 2008, p. 45-110.

18. Els models micro i macro van envair el pensament i l'obra de Cage. Apareixen a «Lecture on Nothing» (1950). Pritchett elabora una anàlisi detallada de les estructures rítmiques micro-macro –agrupacions unitàries que es relacionen amb altres de més àmplies– en totes les seves obres de concert del 1939 al 1956 (és a dir, fins a *Concert for Piano and Orchestra*, 1957-1958). James Pritchett: «For More New Sounds», *The Music of John Cage*, op. cit., p. 10-22; especialment p. 13.

19. Santner explica que en el context de la seva disciplina d'improvisació, Freud elabora «un principi hermenèutic intrínsec als modes psicoanalítics d'interpretació, segons el qual s'inverteix l'habitual relació jeràrquica entre principi i exemple». Descriu la «investidura» de Freud en l'àmbit que acabava d'inventar, i la seva lluita pel lideratge amb els alumnes que s'estaven convertint en col·legues seus, Santner continua: «L'exemple mostra una prioritat paradoxal del principi, que aparentment només serveix com a il·lustració, una inversió de la prioritat que s'estén a les cites, a les referències i a les notes a peu de pàgina [...]» Santner, op. cit., p. 22. En la minuciosa anàlisi dels textos de Cage que es presenta a continuació, aquesta idea –aquesta inversió i reorganització de l'estructura convencional, incloent-hi les notes a peu de pàgina– és cada cop més rellevant.

20. Per les seves ramificacions antipatriarcalcs, és significatiu el paper que tenen les dones, com a professores, espectadores i models, en la vida de Cage. S'inicia amb la seva primera professora de música, la seva tia Phoebe, i la seva admiració per Gertrude Stein, de qui solia copiar l'estructura lingüística per redactar els exàmens de l'escola (o oposar-s'hi). Per a una explicació detallada vegeu Calvin Tomkins: *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant Garde* [1962]. Nova York: Penguin Books, 1968, p. 77-78. Cage també va incorporar l'obra de Stein a les seves partitures (*Three Songs*, 1933, i *Living Room*

seva obra reafirma l'ara i l'aquí, l'*exemple* i no el «principi».¹⁹ La seva evolució també té a veure amb el fet que era un personatge ambiciós i molt observador; tenia bon ull per identificar els avenços que conferien sentit a la seva àmplia obra com a compositor. És possible que Cage ja intuís alguna cosa de la dimensió simbòlica de qualsevol investidura performativa —la forma com el marc de l'«autoritat» és una pura projecció— per mitjà de la seva primera «feina» en l'època de la Gran Depressió a Los Angeles, quan va fer una sèrie d'ambicioses conferències sobre música i art modern a mestresses de casa.²⁰ Va confessar directament al seu públic que no era un expert en aquestes matèries, però va prometre que treballaria de valent cada setmana per preparar-se les classes. La popularitat d'aquestes dissertacions deuria revelar-li que l'«experiència professional» no era tan valuosa com la «màgia performativa» del que va passar a ser un segell cageà característic: l'humor, la cordialitat i la seriositat.²¹ El que en una ocasió el mateix Cage va descriure com el «caràcter radiant» amb què havia estat «beneït» va convertir-se en una dimensió essencial del sistema de significació que subscriu el seu efecte.

El 1933, aconsellat pel seu primer professor, Henry Cowell, Cage va traslladar-se a Nova York per estudiar amb Adolf Weiss —exalumne d'Arnold Schoenberg— amb el qual s'havia de formar amb l'objectiu de conèixer algun dia el mestre. La repetida descripció de la seva ètica de treball en aquella època ha tingut un gran impacte en la impressió que es conserva del jove Cage.²² Tal com van anar les coses, va tornar a Los Angeles el 1935, preparat per començar els seus estudis amb Schoenberg. El *discurs* que situa aquest moment inicial de la carrera de Cage en el seu historial és ara llegendari, però val la pena citar-lo precisament per la seva *màgia performativa*:

Li vaig dir que no hi havia discussió pel que feia a poder-li pagar, perquè no li podia pagar res. Aleshores em va preguntar si estava disposat a dedicar la meua vida a la música, i jo li vaig respondre que sí. «En aquest cas», em va dir, «no et cobraré res».

I:

Vaig intentar explicar més d'una vegada a Schoenberg que no tenia cap talent per a l'harmonia. Em va dir que aleshores sempre trobaria un impediment, un mur que no seria capaç de saltar. Li vaig contestar que en aquest cas dedicaria la meua vida a colpejar-me contra aquell mur [...].²³

Pel que fa a Schoenberg, segons explica la llegenda, el mestre va referir-se així al seu exalumne: «No és un compositor sinó un inventor, un geni.»²⁴

En qualsevol cas, Cage va aprofitar aquest període de la seva vida de moltes i inquantificables maneres. Aparentment, Schoenberg li va ensenyar a *viure com un compositor*; va impregnar la seva decisió vital amb una legitimitat inqüestionable.²⁵ Dit d'una altra manera, Schoenberg li va ensenyar una lliçó sobre el tipus d'investidura

Music, 1940); vegeu David Nicholls: «Cage and America», a David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 15. Stein s'erigeix com una extraordinària figura oposada a Arnold Schoenberg en el que podríem anomenar la cadena de significats de la pràctica inicial de Cage. Als anys quaranta va «estudiar» estètica índia amb Gita Sarabhai. Vegeu dues anàlisis sobre aquest tema: James Pritchett: «To Sober the Quiet Mind», *The Music of John Cage*, op. cit., especialment p. 36-47, i David W. Patterson: «Cage and Asia: History and Sources», a Nicholls (ed.), op. cit., p. 20-40.

21. El terme *màgia performativa* apareix a Santner, op. cit., p. 11-12.

22. Vegeu Tomkins, op. cit., p. 84.

23. *Ibid.*, p. 85. La mística schoenbergiana al voltant de Cage persisteix. David Revill qüestiona l'abast que van tenir els estudis de Cage amb el músic. Vegeu David Revill: *The Roaring Silence – John Cage: A Life*. Nova York: Arcade Publishing, 1992, p. 47-49. Tant Nicholls com Pritchett expliquen que Cowell va tenir una influència molt més significativa sobre Cage que Schoenberg; vegeu Nicholls: «Cage and America», op. cit., p. 16; Pritchett, op. cit., p. 7-10. Com veurem més endavant es produeix un fenomen similar pel que fa a les extenses referències de Cage a una altra «figura d'investidura» de la seva vida, Daistez Taitaro Suzuki; vegeu Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 53-55.

24. Aquesta frase se cita en una entrevista del 1940 entre Schoenberg i Peter Yates; Tomkins, op. cit., p. 85.

25. Pritchett, op. cit., p. 9.

26. El mestre *no musical* al qual va recórrer Cage més endavant és, òbviament, Suzuki.

27. Curiosament, a partir del 1949 Cage va matisar radicalment la seva relació amb Schoenberg pel que fa a la seva obra i al mandat de trobar una nova «estructura» per a la composició. Això apareix per primer cop de manera notable a la conferència «Forerunners of Modern Music», *Silence*, p. 62-66, tal com veurem més endavant. Malgrat això, mai no anul·la la funció simbòlica de Schoenberg en la seva autorepresentació.

28. Pritchett, op. cit., p. 10.

simbòlica que necessitava —és a dir, dins la disciplina de la música—, una ensenyança que només va haver d'aprendre un cop a la vida. Es tracta d'un moment insòlit, potser l'únic, en què Cage respecta absolutament l'opinió d'un mestre «musical».²⁶ Reiteradament al llarg de la seva carrera, Cage va transformar el relat de Schoenberg, que va passar de ser una escena primigènica no desconstruïda per convertir-se en una refinada història original i matèria primera del teixit discursiu cageà.²⁷ Pritchett assenyala que Schoenberg no va tenir un impacte permanent en la música de Cage i suggereix que la seva funció va ser una altra: «Al llarg de la seva vida, quan se li preguntava per què componia música, Cage mencionava la promesa que havia fet a Schoenberg.»²⁸

Percussió i piano preparat: «The Future of Music: Credo» (1940)

Cage va aprendre una altra lliçó important quan li van oferir el primer lloc de treball a la Cornish School de Seattle el 1938. Tot i haver-li donat el càrrec i el paper de «professor», probablement no li va passar desapercebut que una part important de la descripció del seu lloc de treball era ser «acompanyant» de dansa. Merce Cunningham, que Cage va conèixer en aquella època i amb qui va viure i col·laborar des de mitjan anys quaranta fins al final de la seva vida, mai no va haver d'enfrontar-se en tota la seva carrera amb el concepte de ser contractat com a «acompanyant» de la música.

Imaginary Landscape (1939) va ser una de les primeres obres que Cage va escriure per a dansa. Atès que estava composta, entre altres instruments, per a dos tocadiscs de velocitat variable en els quals es reproduïen discs a diferents freqüències, els ballarins —un dels quals era Cunningham— es van veure enfrontats amb un nou rept. La coreògrafa Bonnie Byrd ho recorda: «Ens ho vam passar malament amb la música [...], no estàvem acostumats a treballar amb una música que no poguéssim retenir d'alguna manera.»²⁹ En aquella època, Cage va concebre l'absoluta necessitat de separar la música i la dansa encara que tinguessin lloc simultàniament, per no haver de sotmetre tota la seva feina com a compositor als dictats de la coreografia. Aquesta simple relació de poder —un indicador de la jerarquia bàsica que situava l'element visual per sobre de l'auditiu i que es va ramificar al llarg del segle xx— va estimular ja la primera ruptura clara de Cage, el seu primer gest independent, distanciat de les funcions tradicionals de la música.

Mentrestant, també es va dedicar a alterar els paràmetres interns de la música. La percussió va ser el primer àmbit que li va permetre aventurar-se en el món dels «sons més innovadors». Això el va portar a privilegiar el temps, o el ritme, per damunt de la progressió harmònica, i el model microcòsmic-macrocòsmic d'organització l'èmfasi estructural del qual es va posar posteriorment al servei dels seus

29. Bonnie Byrd citada a William Fetterman: «Early Compositions and Dance Accompaniments», *John Cage's Theater Pieces: Notations and Performances*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996, p. 6.

30. Tal com explica clarament Pritchett en l'article publicat en aquest catàleg (vegeu les p. 166-177), les condicions de la percussió van ser un component bàsic per a Cage. Vegeu també el capítol «For More New Sounds» del seu llibre, p. 10-22.

31. Cage: «The Future of Music: Credo», *Silence*, op. cit., p. 3-6. En una font posterior, Cage data la conferència el 1937. Pritchett dona una data més incerta: «1937 o 1938». Pritchett, op. cit., p. 10. Podria ser casual (o simptomàtic del paper crucial d'investidura d'aquesta conferència) que Cage indiqui una data anterior; afegeix que també està impresa en el catàleg de la seva retrospectiva; *Silence*, p. 3. Pritchett diferencia entre «la forma publicada d'aquest "credo"» i la conferència, i assenyala que en la publicació el contingut original «queda interromput en diversos punts per mitjà d'expansions de les idees que s'hi estableixen». Pritchett, op. cit., p. 10.

32. Cage: «The Future of Music: Credo», op. cit., p. 3-4 (text en majúscula, amb minúscules intercalades).

33. *Ibid.*, p. 3 (aquest fragment apareix en minúscules, amb text intercalat amb majúscules).

34. Pritchett, op. cit., p. 11.

35. La raó per la qual aquí apareix entre cometes de respecte el terme *invenció*, és donar relleu a les freqüents referències en relació amb la invenció del piano preparat. El mestre de Cage, Henry Cowell, va crear el «piano de cordes» obrint la tapa i fent sonar les cordes directament. Continua sent el precedent més important de la invenció de Cage. Cage triga alguns anys a esmentar-ho; vegeu per exemple la seva subtil referència a l'«ús de les cordes del piano» per part de Cowell a Cage: «History of Experimental Music in the United States», *Silence*, op. cit., p. 71.

actes més radicals de buidatge dels continguts tradicionals de la composició musical.³⁰ Va ser també l'època en què va posar en circulació el seu primer «acte discursiu» (la primera entrada de *Silence*), una conferència titulada «The Future of Music: Credo» que va pronunciar a la Cornish School (1940).³¹ Sorprenentment resolta pel que fa a la carrera de Cage en conjunt, la conferència s'inicia amb aquesta declaració:

Crec que l'ús del soroll per fer música es continuarà expandint fins que arribem a una música produïda amb l'ajuda d'instruments electrònics, que posaran a la nostra disposició amb finalitats musicals tots i cada un dels sons que es poden sentir. Els mitjans fotoelèctrics, cinematogràfics i mecànics s'exploraran per a la producció sintètica de música. Mentre que en el passat el punt de desacord es va produir entre la dissonància i la consonància, en el futur immediat es produirà entre el soroll i els anomenats *sons musicals*.³²

Una de les frases més destacades d'aquest text, citada reiteradament, defineix la ruptura amb la tradició en termes gairebé iconoclàstics: «Si aquesta paraula, *música*, és sagrada [...], podem substituir-la per una expressió més comprensible: *organització del so*».³³

Curiosament, la percussió semblava contenir tants espais potencials per a la transgressió dels antics límits que Cage va considerar que era un vehicle útil per començar a transformar la música i la composició. Es podria entendre com un primer pas endavant cap al treball de la *invenció*. «Per a Cage, el model de compositor», escriu Pritchett, «era l'inventor de nous sons i nous instruments i, a més, l'artífex de la necessària invenció de noves formes i nous mètodes de composició.» Continua argumentant que «per sobre de tot, Cage va entendre la defensa de la música de percussió —la reivindicació musical del soroll— com la seva tasca principal com a compositor», una idea que ara podríem tornar a analitzar productivament amb un cert escepticisme.³⁴ Aquest és possiblement el punt de partida del seu intent de trobar les esquerdes en la (defectuosa) coherència dels models tradicionals de composició, la seva manera de defensar l'«altre» infravalorat davant les formes musicals establertes, celebrades (i *entretingudes*) de l'època.

En plena fase de percussió i mentre treballava com a «acompanyant de dansa» a Seattle, Cage va ensopegar amb una de les «invencions» més conegudes de la seva trajectòria com a compositor: el piano preparat.³⁵ Un dels relats més emblemàtics del discurs de Cage analitza les circumstàncies que van envoltar la dansa *Bacchanale* de Syvilla Fort (1940). El fet de retirar de l'escenari els voluminosos instruments de percussió va inspirar el seu acte més transgressor fins aleshores: obrir la tapa del piano, humitejar-lo, aturar i alterar les vibracions i fracturar la superfície tensada de les agrupacions de cordes tripartides. Aquesta intervenció va desfamiliaritzar el públic amb els efectes de la peça més consagrada de la cultura burgesa, el piano,

i va alterar la seva eterna «puresa» amb un nou i inesperat espectre de sons. Amb el piano, obert i exposat, com a eina de la novetat, Cage va traslladar efectivament la base de poder simbòlic d'aquest instrument i va assumir personalment les promeses del vast paisatge al voltant de la música de percussió. Tal com va anunciar: «El piano s'havia convertit, en efecte, en una orquestra de percussió sota el control d'un únic intèrpret.»³⁶

36. Tomkins, op. cit., p. 90 (la cursiva és meva).

Mentre el piano preparat estava encara en fase de descoberta, la percussió va ser el primer vehicle amb el qual Cage va poder expressar les seves ambicions musicals. A Seattle havia muntat un grup musical, demanant material a qualsevol que hagués compost obres noves per a percussió, i al cap d'un temps va viatjar per la costa oest dels Estats Units fent concerts i donant-se a conèixer per primer cop.³⁷ En aquest període, també va posar en marxa el projecte de fundar una escola de «música experimental», amb la finalitat d'arrelar les seves activitats a algun tipus de marc institucional. Esperava que l'escola l'ajudaria a expandir el camp de la música, en un context on els percussionistes poguessin treballar amb enginyers i la pràctica musical es pogués «renovar amb nous instruments tecnològics».³⁸ Marcant la investidura inicial del que ell i altres van acabar anomenant *música experimental*, i animat, en part, pel text que havia escrit el seu mestre, Henry Cowell, sobre «Nous recursos musicals», Cage va redactar un article (en què prescindeix de la paraula *música*) titulat «For More New Sounds» (1941).³⁹

37. En aquella època Cage va conèixer el compositor Lou Harrison, amb qui va col·laborar a *Double Music* (1941), una peça en la qual primer van acordar els temps i els instruments i després van compondre cada partitura per separat. Vegeu Pritchett, op. cit., p. 11, 21.

38. Cage, citat a Pritchett, op. cit., p. 11.

39. Henry Cowell: «New Musical Resources». Nova York-Londres: Knopf, 1930. Vegeu Pritchett, op. cit., p. 11.

40. En aquesta fase, a principis dels anys quaranta, Cage encara no havia compost les obres que van revelar tot el potencial d'aquest instrument. Ho va fer al llarg de la segona meitat d'aquella dècada, que va culminar amb les *Sonatas and Interludes*, a les quals tornarem més endavant.

41. *Life* (març del 1943), p. 43-44. El concert va tenir lloc el mes de febrer. Leta Miller ha rectificat la data de «The Future of Music: Credo» a febrer del 1940. Vegeu Miller: «Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938-1940)», a David W. Patterson (ed.): *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. Nova York-Londres: Routledge, 2002, p. 47-82.

42. «Percussion Concert: Band Bangs Things to Make Music», *Life* (març del 1943), p. 43-44. La referència al «matri-moni» –l'acte performatiu per excel·lència– subratlla la fusió força espectacular entre performance i performativitat que trobem en la trajectòria de Cage, fins i tot en aquesta etapa inicial.

Tot i que el piano preparat es va acabar considerant un dels projectes més originals de Cage en la dècada dels anys quaranta, sorprèn constatar que no escollís aquest instrument ni les seves obres per debutar a Nova York.⁴⁰ El febrer del 1943 va organitzar un concert de percussió, que no es va celebrar en una sala de concerts ni en un auditori universitari, sinó en una institució artística, potser la més important del món en la seva classe, el Museum of Modern Art de Nova York. En molts sentits, va ser una aposta; i va donar resultat. La primera actuació de Cage a Nova York li va valer un reportatge il·lustrat a la revista *Life*.⁴¹ L'article incloïa una sèrie de fotografies impactants de l'actuació. Una imatge al llarg de la part superior de la primera plana, a sobre del títol, mostra tot l'escenari. El peu de foto fa un aclariment curiós i particular: «En el moment de màxima potència, l'orquestra està formada per onze músics, *tots vestits formalment per al concert.*» Altres peus eren encara més impertinents i revelaven les dificultats o els sentiments oposats de l'autor per *investir* aquesta activitat de rellevància musical. Hi havia frases com ara «el fre de tambor emet un so clar, com de campana. Sonen millor els frens de tambor dels cotxes més cars»; o «l'intèrpret és Xenia Cage, esposa del director, que va començar a estudiar percussió poc després de casar-se».⁴² Tot i el seu estrany sentit de l'humor, l'article va ser valuós. Descrivia un jove compositor segur de si mateix amb tots els accessoris necessaris

—esposa, esmòquing, un nombre impressionant d'intèrprets i l'aparició al Museum of Modern Art— i subratllava el moment d'investidura de Cage com un *fait accompli*. Cal destacar, a més, que deixa constància escrita, en un moment inicial de la seva carrera, de les intencions de Cage pel que fa als seus objectius. Després de descriure els «músics seriosos i vestits per a l'ocasió» que fan sonar tota mena d'objectes, incloent-hi xapes metàl·liques, frens de tambor i la mandíbula d'un burro, i un públic «molt culte» que escolta atentament, dirigeix l'atenció al protagonista de la vetllada:

L'esdeveniment va ser un concert de percussió [...] dirigit per un californià de 30 anys, amb paciència i sentit de l'humor, anomenat John Cage, que és el músic de percussió més actiu dels Estats Units [...].

Cage està convençut que quan el públic comenci a entendre i a estimar la seva música [...] trobarà una nova bellesa en la vida moderna [...].⁴³

43. *Ibid.*, p. 44.

La vida moderna, afegeix, és «plena del soroll que fan els objectes quan xoquen sorollosament entre si».⁴⁴

44. *Ibid.*

Més enllà del pompós reportatge de *Life*, el que cal valorar d'aquest primer concert és que Cage es va «estrenar» a Nova York en un museu d'art. El fet de situar la seva obra més ambiciosa en aquest context no és en absolut anodí. Hauria estat un esdeveniment molt diferent si s'hagués programat, per exemple, al Lincoln Center.⁴⁵ És obvi que el context implica tenir un públic «culte» que, significativament, està obert a la possibilitat que l'esdeveniment pugui ser alguna cosa més que una experiència exclusivament *musical*.

45. En assabentar-se del compromís de Cage amb el Museum of Modern Art, Peggy Guggenheim, que també li havia proposat fer un concert, el va cancel·lar. Potser la reacció obeeix al seu caràcter competitiu, però no hi ha dubte que Guggenheim va intuir perfectament l'astuta maniobra de Cage en aparèixer davant d'un públic entès en art. Cage va explicar a Tomkins que Guggenheim, amfitriona seva a Nova York, es va posar «furiosa» quan va saber que havia planificat un concert al Museum of Modern Art. No tan sols va cancel·lar l'actuació que li havia proposat a la seva galeria, sinó que també es va negar a pagar-li el transport dels instruments per tot el país, tal com li havia promès, i el va fer fora, a ell i a Xenia, de casa seva. Tomkins, op. cit., p. 94-95.

Els anys quaranta: de les emocions incommunicables a les emocions permanents

Per a Cage, la dècada dels anys quaranta a Nova York va ser una època tumultuosa. És un període ambivalent, en el qual no solament es dedica a consolidar la seva reputació incipient —i es beneficia en certa mesura del suport i de les ressenyes positives de Cowell i Virgil Thomson—, sinó que també comença a acceptar la seva posició marginal en una societat opressivament heteronormativa, divorçant-se de la seva dona i posteriorment iniciant la seva relació amb Cunningham.⁴⁶ El fet que, als anys quaranta, assumís una posició al marge de l'ordre simbòlic sancionat de la societat patriarcal nord-americana va afectar sens dubte els seus intents continuats i insistents per «organitzar» la seva posició professional al món. Tot i que aquesta qüestió només s'esmenta de passada en els estudis sobre Cage —com una part d'una totalitat simbòlica, més que literalment o d'una manera merament biogràfica— té sens dubte una gran rellevància pel que fa al lloc únic que ocupa Cage entre els artistes de la seva generació i la seva capacitat continuada per pensar al marge de les convencions i de les limitacions que fins aleshores no havien estat qüestionades.

46. Pritchett esmenta el suport que va rebre Cage per part de Cowell i Thomson; vegeu Pritchett, op. cit., p. 36. En una ressenya de l'obra de Cage per al *Herald Tribune* del 1945, Virgil Thomson escriu: «El senyor Cage ha portat el sistema harmònic dodecafònic a la seva conclusió lògica [...]. El senyor Cage ha estat capaç de desenvolupar l'element rítmic de la composició, que és l'element més feble del sistema schoenbergià, fins a un punt de sofisticació que no té parangon en la tècnica de cap compositor viu.» Tomkins, op. cit., p. 96-97.

Tot i haver-se iniciat professionalment amb la percussió, Cage va adonar-se que el piano preparat era, de fet, la «invenció» que el va definir com una figura original/emergent. Des de la primera època (encara no codificada) a Seattle, quan va descobrir experimentalment el piano preparat —de la mateixa manera que Pollock va «descobrir» la seva singular tècnica de degoteig—, Cage es va proposar consolidar aquesta tècnica com una forma exclusivament seva. Aquest objectiu es pot entendre més clarament resseguint els seus esforços perquè aquesta troballa «experimental» passés a ser més rigorosa. Pritchett explica:

En les primeres peces, només donava indicacions molt generals sobre el tipus d'objecte que s'havia d'utilitzar; en les partitures posteriors, les ordres van ser cada cop més acurades fins a arribar a la mida exacta dels cargols i dels perns. Alhora, va començar a especificar la posició precisa de la preparació de la corda, donant mesures exactes per a la sordina fins a una setzena part d'una polzada. [...] En la taula de preparacions de *The Perilous Night* [1944] indicava fins i tot a quins models concrets de Steinway s'havien d'aplicar les mesures.⁴⁷

47. Pritchett, op. cit., p. 24.

Potser el fet de donar instruccions cada cop més meticuloses tenia a veure amb consideracions pràctiques, però el procés recorda l'estratègia consistent i duradora de Cage de consolidar el que sembla purament «experimental» amb tantes marques distintives de rigor, coneixement i experiència —els signes externs del que he descrit com a *investidura simbòlica*— com fos possible. La consolidació de les condicions del piano preparat deixa entreveure el que es va convertir en un procés més programàtic al llarg de les dues dècades següents. En aquell moment, el piano preparat havia esdevingut un sistema complet, un sistema que fins i tot es va associar amb una marca concreta: Steinway.

A mesura que van anar evolucionant al llarg dels últims anys de la dècada dels quaranta, les composicions per a piano preparat van incrementar l'aposta inicial i es van resoldre cada cop millor en refractar-se per mitjà de l'ampli registre de les obres de concert. Tanmateix, *The Perilous Night* (1944) va representar un canvi decisiu. Composta en el moment àlgid de confusió emocional i com a expressió de les seves passions personals, va ensenyar a Cage una lliçó sobre l'«expressió». S'ha dit una vegada i una altra que el públic no va entendre aquesta obra; aparentment hi va haver una gran disparitat entre els objectius del compositor i el que van experimentar els espectadors. Cage va plantejar el problema d'aquesta manera:

Havia abocat molta emoció en aquesta peça i, òbviament, no vaig ser capaç d'expressar-la. D'altra banda, vaig pensar, si ho hagués sabut transmetre, tots els artistes haurien de parlar un llenguatge diferent i parlar només per ells mateixos. Tota la situació musical em semblava cada cop més una mena de torre de Babel.⁴⁸

48. Tomkins, op. cit., p. 97.

Aquesta al·lusió a la no-comunicació, al balbuceig artístic —en què el llenguatge «autògraf» de cada artista s'integra de manera disciplinada

49. Traçant una relació sorprenent amb aquest concepte i amb el fet que cada artista tingués un llenguatge propi en aquell moment de la història de la modernitat, Rosalind Krauss descriu la transició que va des dels pintors surrealistes nord-americans dels anys quaranta fins al desenvolupament dels termes de l'expressionisme abstracte, com el pas «del que és automàtic al que és autogràfic». Vegeu Rosalind Krauss: *Art Since 1900*. Nova York-Londres: Thames & Hudson, 2004.

50. Pritchett, op. cit., p. 36.

51. Ananda K. Coomaraswamy: *The Transformation of Nature in Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1934, i *The Dance of Shiva: Essays on Indian Art and Culture*. Nova York: Sunwise Turn Press, 1918; Asia Publishing House, 1948.

52. Cal observar que Cage sempre manté el gènere femení convencional del terme *naturalesa* [que en anglès també pot ser masculí].

53. Theodor Adorno: «Vers une musique informelle», *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*. Nova York: Verso, 1992, p. 287 [trad. angl. de Rodney Livingstone]. Branden W. Joseph ha rebutjat de manera convincent la crítica de Cage que fa Adorno, introduint Henri Bergson com a contramodel teòric. Vegeu, per exemple, Branden W. Joseph: *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003, p. 47-54.

i falsament coherent en el llenguatge del discurs modern—, sembla un mal auguri.⁴⁹ Podria haver estat un mal presagi si hagués arribat massa aviat per predir el final d'un camp autònom d'expressió. Pritchett assenyala que el públic no va entendre el «missatge» de la música de Cage. El problema amb el qual es va haver d'enfrontar Cage a l'hora de «comunicar» *The Perilous Night* va fer-li entendre que no calia que hi hagués cap «missatge». Per a Cage va ser la primera pista que la música havia de ser una operació —una intervenció en un camp més ampli de percepció que podia alterar els seus límits— i no una construcció finita per oferir un model finit de subjectivitat.

La confusió personal de Cage, reflectida en el carreró sense sortida a què va arribar amb *The Perilous Night*, no es pot separar del desenvolupament de les estratègies nuclears del seu projecte. Aconsellat pels seus amics a iniciar un tractament psicoanalític, Cage va provar i va descobrir ben aviat altres punts de referència filosòfics que li convenien més. Atès que els models psicoanalítics són centrals per a les avantguardes modernes, i sobretot per al context artístic immediat de Cage en aquella època —ja que els pintors expressionistes abstractes estaven processant les estratègies del surrealisme—, el seu rebuig d'aquest marc, *per raons personals*, té implicacions més àmplies. Una frase sovint citada de Cage en relació amb aquest període és que la seva descoberta d'un text de l'est asiàtic, *Gospel of Sri Ramakrishna*, «va ocupar el lloc de la psicoanàlisi».⁵⁰ En aquell moment, estava estudiant l'obra de l'historiador de l'art hindú Ananda K. Coomaraswamy, sobretot els seus llibres *Dance of Shiva* i *The Transformation of Nature in Art*.⁵¹ Del segon, Cage va recollir un nou *mantra*, que seria el lema dels seus objectius a partir d'aleshores: més que l'autoexpressió, el propòsit de l'art era «imitar la naturalesa en la seva manera d'operar».⁵²

A causa de les múltiples referències a aquesta frase que hi ha en la literatura sobre Cage, cal fer aquí una breu digressió. És ara quan podem interpretar adequadament el seu significat, real i potencial. Al llarg de les dècades posteriors a aquesta declaració, l'ús del terme *naturalesa* per part de Cage, un concepte amb una forta càrrega de significat, ha semblat sovint problemàtic de diverses maneres, des del «mal nom» que donaven a la *naturalesa* aquells que l'acceptaven sense condicionaments —la contracultura hippy dels anys seixanta i setanta, per exemple— fins a la crítica incriminatòria del gir de Cage cap a la «naturalesa» i «Àsia» de Theodor Adorno, que considera que Cage «sembla adscriure poders metafísics a la nota un cop alliberada de tot el seu bagatge suposadament superestructural [i] concep aquesta destrucció de la superestructura en termes botànics».⁵³ Des de la perspectiva actual, l'ús més aviat fluid que fa Cage del terme *naturalesa* s'interpreta com una extraordinària abreviatura de la idea d'un sistema incalculable però completament estructural —familiar, omnipresent i sempre potencialment perillós. Tornant

a fer funcionar el seu significat establert, el terme *naturalesa* arriba a evocar «operacions» inquantificables, xarxes que creen constantment nous sistemes i noves ecologies micro-macro. Independentment de com entenguem ara aquesta frase, Cage ja treballava aleshores en el punt d'unió entre l'art i la vida, tot i que no ho va posar clarament de manifest fins al final dels anys cinquanta.⁵⁴

Una altra perspectiva sobre l'ús que fa Cage de la *naturalesa* —un concepte central de la seva tasca per canviar l'estructura convencional de la composició— la suggereix, novament, Foucault. Rastrejant la conversió de la definició de *naturalesa*, o el que es va passar a designar com a *natural*, Foucault diagnostica el significat d'aquest terme central, segons el qual «la *naturalesa* en què es basaven [les prohibicions] era [...] una mena de llei».⁵⁵ Per a Foucault, paral·lelament a la redefinició de la *naturalesa*, hi ha la força de l'entrada de la «vida» en el sistema polític:

Per primera vegada en la història, sens dubte, l'existència biològica es va reflectir en l'existència política; el fet que la vida ja no fos un substrat inaccessible que només emergia de tant en tant [...]; una part va passar a formar part de l'àmbit de control del coneixement i l'esfera d'intervenció del poder [...]. Si es pot aplicar el terme *biohistòria* a les pressions a través de les quals els moviments de la vida i els processos de la història interfereixen els uns amb els altres, s'hauria de parlar de *biopoder* per designar el que va portar la vida i els seus mecanismes al regne dels càlculs explícits i va convertir el coneixement-poder en un agent de la transformació de la vida humana.⁵⁶

Per descomptat, tal com passa amb el model foucaultian de *discurs* amb què hem començat, el sistema té sempre un defecte que el fa vulnerable, o si més no capaç de dirigir l'atenció a extrems oposats. Foucault afegeix: «No és només que la vida hagi quedat totalment integrada en les tècniques que la governen i l'administren, sinó que, a més, sovint les eludeix.»⁵⁷ Des d'aquest punt de vista, el concepte de *pràctica creativa* de Cage, un concepte que es fa ressò d'una *naturalesa* «sistematitzada» com un aspecte d'un «paisatge» tecnològic canviant, sembla tan apte com ambiciós.⁵⁸ Aclariré aquest punt més endavant. Aquí només cal apuntar el marc emergent que Cage és capaç d'assenyalar amb el terme *naturalesa* —neutral, sense una font de poder singular, autònom, canviant— com una *operació* inicial per descartar l'expressió de la seva música.

Naturalesa/Àsia: un nou paisatge d'apropiació

La primera vegada que Cage es refereix formalment a Ananda K. Coomaraswamy és en una conferència titulada «The East and the West», que va pronunciar el 1946.⁵⁹ El format de la conferència s'utilitza, de manera notable, per formular una nova orientació. David Patterson observa que la referència és modesta però «indica el nou paper que té Àsia en el pensament creatiu de Cage i anticipa l'ús extensiu de conceptes i termes asiàtics en la seva retòrica estètica».⁶⁰

54. L'anomenat *espai entre l'art i la vida* ha estat des d'aleshores trivialitzat per l'ús excessiu d'aquests termes. Cage ho va deixar clar ja el 1958 un any abans de la famosa frase de Rauschenberg: «La pintura té a veure tant amb l'art com amb la vida. Ni una ni l'altra no es poden inventar. (Jo intento actuar en l'espai que queda entre ambdues.)»

55. Foucault, op. cit., p. 39. Foucault analitza específicament la relació contemporània de la «lleï» i la sexualitat. «Els actes indubtables "contranatura" es van rebutjar de ple i es van considerar especialment abominables però es van percebre simplement com una forma extrema d'actes "contra la llei".»

56. *Ibid.*, p. 142-143.

57. *Ibid.*, p. 143.

58. Val la pena assenyalar que totes les partitures d'*Imaginary Landscape* (1-5) a partir del 1939 tenen relació amb la tecnologia.

59. Patterson assenyala que aquesta primera i modesta referència no és habitual. Cage «gairebé mai no va reconèixer directament el seu deute amb l'obra de Coomaraswamy...». Patterson, op. cit., p. 45.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.* (la cursiva és meua). Si s'interpreta tenint en compte la llarga llista de figures modernes que han utilitzat una cultura no occidental per «restituir» els problemes que assolen la cultura occidental pot semblar una mica tard (des dels expressionistes alemanys fins a Picasso i els dadaïstes, la llista és llarga). Però el model d'apropiació de Cage –manllevo de Patterson aquest terme extremament útil i suggeridor– marca una diferència. És el primer indici de la posició que Cage ocupa en la cúspide de la modernitat i la postmodernitat. Sota aquest punt de vista, el concepte paradoxal d'apropiació genuïna de Patterson és especialment productiu.

62. Patterson, op. cit., p. 46.

63. *Ibid.*, p. 47.

64. *Ibid.*, p. 48.

65. Les nou emocions permanents són: l'heroisme, l'alegria, la sorpresa, l'erotisme; la tranquil·litat; la tristesa, la por, la ràbia, l'odi. Vegeu Pritchett, op. cit., p. 29.

En descriure els gestos retòrics de Cage per consolidar el seu nou plantejament, Patterson ofereix una selecció de paraules força sorprenent i anuncia que a partir d'aquest material «Cage va configurar la seva primera “col·lecció” genuïna d'apropriacions».⁶¹ Hi ha, efectivament, un aspecte sorprenent en l'ús de fonts de Cage, exemplificat pel seu desplegament emblemàtic del concepte de «naturalesa en la seva manera d'operar». Patterson argumenta que Cage redueix Coomaraswamy, essencialment, a aquesta única idea.

Cage i Coomaraswamy compartien també el convenciment sobre «la innecessària dualitat entre l'art i la vida». Per a Patterson, és un punt de convergència, tot i que es fa difícil saber si Cage es basava en el crític o si simplement estava d'acord en aquest punt fonamental.⁶² Malgrat que, en la literatura sobre Cage, el compositor i Coomaraswamy apareixen gairebé sempre indissolublement units, segons Patterson, no poden estar més allunyats des del punt de vista filosòfic. Coomaraswamy era bàsicament un tradicionalista que no tenia cap interès en la modernitat, és a dir, en l'art contemporani. Però, sens dubte, si Coomaraswamy havia de funcionar en el sistema emergent d'apropiació de Cage, aquest no s'hi podia referir de manera ambigua. Les diferències en el pensament d'ambdues figures revela l'ús estratègic que fa Cage de Coomaraswamy, mentre que les «divergències il·lustren la naturalesa de les seves subversions apropiatives», escriu Patterson.⁶³ En aquest punt, podem veure una barreja entre la força de la inspiració real de Cage i la seva habilitat per convertir-la en una cosa semblant a un símbol, utilitzant-la per registrar les invencions formals com una part integral del discurs més ampli del seu projecte. Com abans, sembla que Cage inverteix la forma epistemològica per generar un exemple que esdevé més significatiu que el mateix principi. Al·ludint a l'apropiació estratègica que he començat a assenyalar en relació amb les estratègies d'investidura de Cage, Patterson conclou:

La manera com Cage incorpora Coomaraswamy en la seva estètica es va convertir en una forma característica d'apropiar-se d'altres fonts a partir d'aleshores: valorar els principis filosòfics o estètics en termes molt selectius, després recontextualitzar-los, reconfigurar-los i, en alguns casos, transgredir les intencions i els ideals dels autors originals.⁶⁴

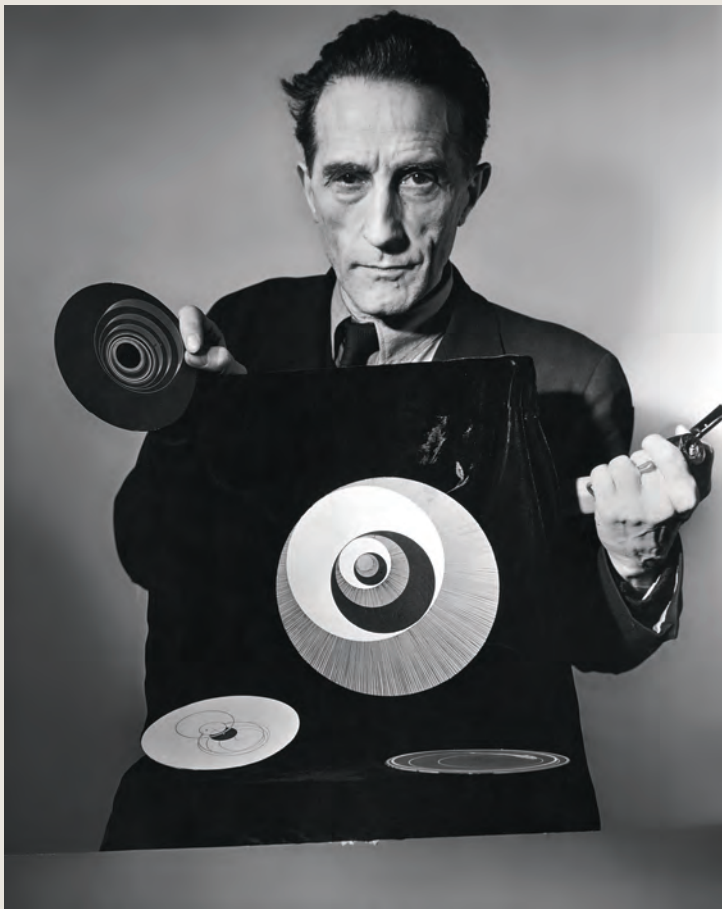
En darrera instància, per a Cage, les fonts van passar a ser «textos» en circulació, independents del context, amb una qualitat que es desenvolupa gradualment. Del llibre *The Dance of Shiva* de Coomaraswamy, esmentat abans, Cage extreu el model de *rasa* (qualitat estètica) i les seves formes, manifestades en les «nou emocions permanents», que van esdevenir els mitjans crucials per situar les emocions *personals* en una direcció més «universal».⁶⁵ La seva obra magna per a piano preparat, *Sonatas and Interludes* (1946-1948) se centra en aquest model; li va permetre retenir en la música el poder de les emocions contrastades, no tan sols la seva. Composta al llarg d'un període de dos anys, *Sonatas and Interludes* és l'obra que posa més en evidència el recalibratge de



John Cage component *Sonatas and Interludes*, 1947

la seva raó fonamental per compondre. Una figura important d'aquest període va ser Gita Sarabhai, que va arribar a Nova York des de l'Índia per estudiar música occidental i treballar amb Cage. Al llarg de molts mesos, Cage li va fer classes de contrapunt i música contemporània, alhora que ella li ensenyava estètica hindú. Quan Sarabhai va tornar a l'Índia, va deixar Cage amb un altre concepte sobre el «propòsit» de la música, segons la seva mestra: «Asserrenar i assossegar la ment per fer-la susceptible a les influències divines.»⁶⁶ Aquesta és una altra de les cites de Cage que s'han utilitzat més i que cal examinar amb una nova mirada. Més que referir-se a la interpretació al·ludeix a l'interpret (en darrer terme, a l'oient). Aquesta noció de *susceptibilitat*, que no apunta simplement una forma de meditació, gesticula cap a models alternatius d'audició i percepció en relació amb un nivell d'obertura completament nou i gairebé inimaginable. Aquesta manera d'entendre la receptivitat, com demostraré a continuació, situa Àsia com un pont que enllaça la singular capacitat de Cage per alterar la base

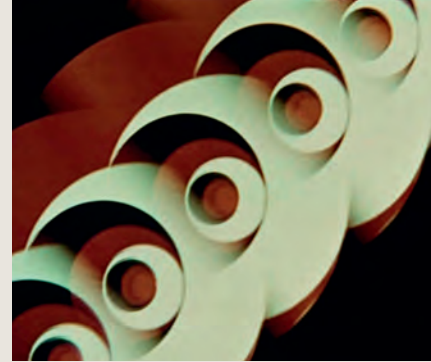
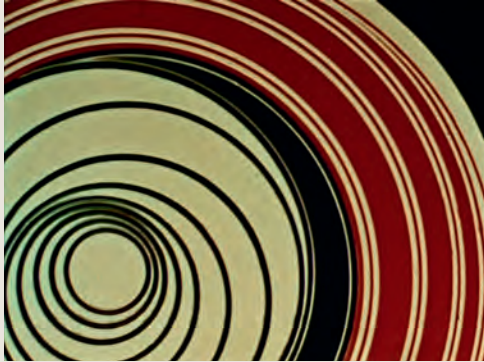
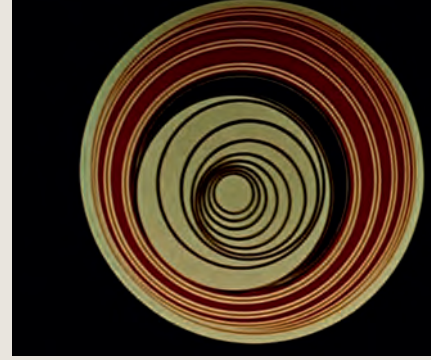
66. *Ibid.*, p. 37.



Marcel Duchamp amb els «rotorelleus» utilitzats per a la pel·lícula de Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1947)

de poder del so a fi d'absorbir les *influències* de qualsevol tipus de canvi i de soroll amb un horitzó tecnològic encara inescrutable.

Sonatas and Interludes és efectivament la gran obra de Cage per a piano preparat, però en el mateix període va escriure una peça molt curta que documenta més radicalment la seva manera d'abordar les composicions per a aquest instrument, en general. El 1947, l'artista Marcel Duchamp li va demanar que fes una peça musical per acompanyar la seva contribució a una pel·lícula de Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*. Alguns anys abans, Duchamp havia estat la raó per la qual Cage havia creuat la frontera entre la música i la pintura, en presentar una obra en una exposició dedicada a l'interès de Duchamp pels escacs que va tenir lloc a la Julien Levy Gallery. Cage va fer la seva primera pintura —i l'única en dècades—, un guaix amb un tauler d'escacs ple de notes musicals. També hi havia una partitura, *Chess Pieces* (1943), amb les notes que havia pres Cage per a la divisió



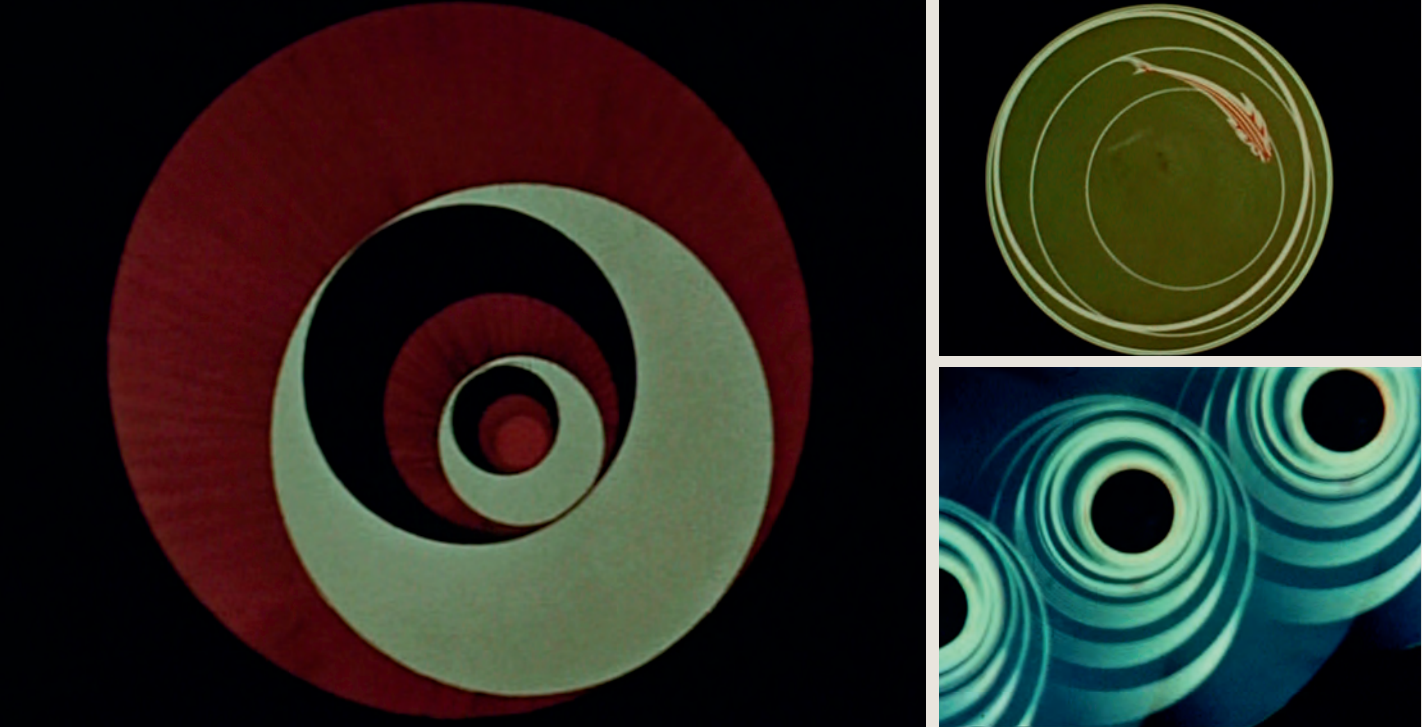
67. Cage no va tornar a pintar fins molt més tard. Tanmateix, la seva obra es va exposar en diferents galeries a partir de finals dels anys cinquanta; per exemple, la partitura de *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958) a la Stable Gallery de Nova York, amb motiu de la seva retrospectiva *25-Years Retrospective*. També va fer un concert interpretant *Music Walk* a la Galerie 22 de Düsseldorf el 1958, al qual tornarem més endavant.

68. Pritchett explica que, al final de la composició, Cage fa servir aquest recurs per obtenir un efecte més destacat, repetint el model de quatre compassos set vegades. Pritchett, op. cit., p. 26.

69. *Ibid.*, p. 27.

musical de les «cel·les» de la pintura.⁶⁷ La peça per a piano preparat del 1947, que s'havia d'incloure en la pel·lícula de Richter, es va titular sense pretensions *Music for Marcel Duchamp*.

Atès que aquesta obra havia d'acompanyar un petit fragment de la pel·lícula, els seus paràmetres es van restringir molt. La finalitat de la música era ressaltar els efectes visuals dels acolorits *Rotoreliefs* de Duchamp, els estranys moviments dels quals evidenciaven una mena de condició paradoxal de repetició dinàmica, no del tot idèntica, per mitjà d'una operació abstracta, mecànica i aliena a qualsevol emoció. Pritchett observa que una de les idees que apareixen per primer cop a *Music for Marcel Duchamp* és «l'ús de silencis per puntuar frases melòdiques».⁶⁸ Referint-se a la manera com Cage aborda la qualitat «estàtica» que feia tant de temps que admirava en l'obra d'Erik Satie, compatriota de Duchamp, Pritchett afegeix: «La planor dels materials, ressaltada pels silencis, crea una música tensa però tanmateix estàtica.» Conclou que *Music for Marcel Duchamp* és «potser la culminació d'aquest estil de composició per a piano preparat».⁶⁹ Sembla que les condicions inusuals d'aquest encàrrec, la seva necessària brevetat i el seu paper modest —en poques paraules, els seus límits— van portar Cage a treballar amb una nova claredat i una economia de mitjans més destacada.



Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy*, 1947. Fotogrames

70. Cage: «Defense of Satie», a Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 82.

71. *Ibid.*, p. 81.

«La brevetat és una característica essencial per a l'establiment d'un principi», va afirmar Cage en la conferència titulada «Defense of Satie», pronunciada un any després, com si ho hagués après de la concisa i ben resolta partitura de *Duchamp*.⁷⁰ En aquesta conferència, pronunciada al Black Mountain College, Cage va començar a identificar les seves noves troballes filosòfiques i la seva relació personal amb la història de la música. Defensant l'organització de la composició sobre la base de l'estructura rítmica en comptes de la progressió harmònica, Cage es posiciona a favor de la naturalesa exemplar de l'obra de Satie per damunt de la de Beethoven. Va ser una forma d'«heretgia» performativa, calculada pel seu efecte sobre el públic, integrat bàsicament per emigrants alemanys que impartien classes a l'escola. A continuació, va plantejar una pregunta escandalosa: «Tenia raó Beethoven o tenen raó Webern i Satie?» La resposta, venint com venia d'un compositor experimental de 35 anys, va ser decisiva i insolent: «Responc immediatament i inequívocament que Beethoven estava equivocat, i que la seva influència, que ha estat tan vasta com lamentable, ha estat mortal per a l'art de la música.»⁷¹

Va ser la primera oposició performativa, *legislativa*, que va generar Cage per recalibrar els «elements normatius» i els «elements lliures» de la composició. En termes molt controvertits, la conferència pretenia

establir allò que Cage considerava «correcte» en el món de la música i anunciar el seu interès per fer un lloc estructural al silenci. Val la pena esmentar que inicia la conferència amb un viratge disciplinari, analitzant primer l'art i després la literatura, abans de centrar-se en la música. També comença a bastir una plataforma retòrica formada per múltiples referències de fonts àmpliament divergents —occidentals i una barreja de filosofia occidental i oriental—, una tribuna que es converteix en un recurs crític contraposat i que emmarca la seva pràctica a partir d'aquest moment.⁷²

Vigilar el territori al començament de la dècada: «Forerunners» i «Raison d'être»

La declaració més estructurada dels nous arguments de Cage fins a aquell moment va aparèixer el març del 1949 en un article titulat «Forerunners of Modern Music», a la revista *The Tiger's Eye*.⁷³ Atès que estava pensada per publicar-se en paper i no com a conferència, el format, incloent-hi l'ús de convencions textuais com ara notes a peu de pàgina, és especialment rellevant.⁷⁴ Per l'explícita organització estructural, dividida en apartats amb títol, la sèrie d'afirmacions categòriques, conscientment transgressores, i la gamma de referències, aquest text és un model fascinant de la investidura simbòlica cageana. D'una manera deliberadament rudimentària, «Forerunners of Modern Music» identifica les batalles, les pressions i les queixes de Cage, els seus objectius i l'estratègia que els comença a fer intel·ligibles.

Aquest article es publica en un moment clau del desenvolupament del projecte de Cage, quan començava a freqüentar els cercles més avançats del món de la música i de l'art.⁷⁵ És un primer indicatiu de les seves ambicions emergents, que ara no es restringien únicament a la música, sinó que s'obrien a un programa estètic relacionat amb la pràctica artística d'avantguarda en general. Definint un mandat més ampli per a la «composició» que els que adoptaven en aquell moment els models dinàmics de la pintura, Cage acaba el text apuntant la relació de les seves idees amb les noves tecnologies.⁷⁶ Evidentment, com que el text havia d'aparèixer a *The Tiger's Eye*, baluard de l'expressionisme abstracte, envoltat d'imatges de quadres, aquest plantejament no tenia res d'innocent.

«Forerunners of Modern Music» parteix de la idea, ja utilitzada anteriorment per Cage, de recórrer a una sèrie de fonts filosòfiques (del sud-est asiàtic i de la mística cristiana, especialment Meister Eckhart), que hem anomenat, com fa Patterson, mode d'*apropiació*. En aquest cas, amplia la seva estratègia superposant alguns dels termes retòrics que havia utilitzat anteriorment (sobretot en la conferència sobre Satie) i plantejant la unió de la seva veu amb les de les fonts. Formalment, Cage inicia un model de *patchwork* per a la disposició del text

72. Mentrestant, en la seva obra musical, Cage estava desenvolupant un aspecte concret del piano preparat, anomenat *gamma de sons*, que el va portar a un procés de composició en què la selecció de sons es duia a terme abans de la notació. Pritchett, op. cit., p. 39-45.

73. Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 62-66.

74. Vegeu la meua anàlisi de la ponderació d'aquestes convencions a la nota 16.

75. En aquella època, Cage era l'editor musical de *Possibilities*, on es va publicar una curiosa declaració de Pollock sobre la seva obra. Vegeu Harold Rosenberg i Robert Motherwell (ed.): *Possibilities*, núm. 1 (hivern del 1947-1948). Només es va publicar el primer número.

76. John Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 66.

i una nova tàctica gràfica que ens sentim temptats a descriure com una mena de «pastitx». Aquest terme s'haurà de desenvolupar a mesura que anem avançant; aquí només és important registrar-lo com una nova operació que té lloc en aquest precís moment. El material, i el seu assemblatge, guanyen pes addicional en un marc de desenvolupament, a mesura que Cage es va avesant al joc de la investidura simbòlica. Una pista per entendre aquest procés és que les idees més provocatives de Cage i les seves fortes conviccions s'introdueixen verbalment amb el suport tremendament simbòlic de «Déu» i de la «naturalesa». No és, doncs, sorprenent que quan aquell mateix any l'assaig es va traduir per al públic europeu, el títol passés de «Forerunners of Modern Music» al més contundent «Raison d'être de la musique moderne».⁷⁷ Cage obre l'article amb tres categories: «El propòsit de la música», «Definicions» i «Estratègia». Encapçala el text amb una cita de Meister Eckhart per iniciar després una discussió sobre l'«estructura», una estratègia que recorda la conferència de Satie però que en aquest cas defineix els principis essencials en termes més rigorosos. La seva defensa de l'estructura el porta novament a elogiar Satie i Anton Webern. A continuació, passa a criticar l'harmonia (amb arguments increïblement llargs), atacant d'«altres» grans mestres de la pràctica contemporània per donar suport al seu argument:

A Orient, l'estructura harmònica és desconeguda tradicionalment, i també era desconeguda en la nostra cultura prerenaixentista. L'estructura harmònica és un fenomen occidental recent, que al llarg del segle passat es troba en procés de desintegració.⁷⁸

Després d'aquesta aniquilació aclaparadora d'un vast llegat de precursors, Cage continua el text de manera més específica. Continua explicant, gairebé amb menyspreu, que «la desintegració de l'estructura harmònica és el que se sol anomenar *atonalitat*», la qual cosa, per desgràcia, només ha comportat l'ambigüitat musical. El «problema» més rellevant i apressant per al compositor, segons Cage, és «proporcionar un altre mitjà estructural».⁷⁹ L'objecte de la seva crítica es designa amb noms i cognoms, per mitjà del recurs decisiu de les notes a peu de pàgina; no tan sols el seu estimat Schoenberg sinó també Stravinski, el duo d'elecció d'una direcció musical vàlida per a la generació de Cage: «Ni Schoenberg ni Stravinski no ho van fer.» És a dir, no va proporcionar nous mitjans estructurals.⁸⁰ Amb una al·lusió inesperada però punyent a l'Europa de la postguerra, Cage evoca una «ciutat bombardejada» que, malgrat tot, té l'oportunitat de reconstruir-se. La metàfora es transforma per parlar de l'edifici musical europeu i, novament, es presenta (en el registre més baix de la jerarquia literària, com per assenyalar la inversió de papers de Cage) com una nota a peu de pàgina: «L'escala dodecafònica ofereix els maons però no la planta. Els neoclassicistes aconsellen construir l'edifici tal com es feia en el passat, però amb un revestiment a la moda.»⁸¹ Una crítica despietada, en efecte, que prepara el camí per a una alternativa nord-americana.

77. *Contrepoint*, núm. 6 (París, 1949). Reafirmant el seu particular paper d'investidura, Cage ho esmenta en la nota que encapçala «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 62.

78. *Ibid.*, p. 63.

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*, p. 63, nota 7.

81. *Ibid.*, p. 64, nota 8.

82. *Ibid.*, p. 64.

83. Aquí demana als lectors que ajustin la vista, ja que han d'esforçar-se per llegir un tipus de lletra del cos 6, que, casualment, és de la mateixa mida que les notes a peu de pàgina. *Ibid.*, p. 64. Més tard, Cage torna a fer servir aquest recurs —i qualifica de «pomposa» la mida de la lletra— en imprimir la conferència «Indeterminacy» (analitzada a continuació); vegeu *Silence*, p. 35-40.

84. Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 64, nota 9. Aquesta atomització d'unitats amplia la primera idea de Cage a «The Future of Music: Credo», que s'analitza més endavant, on defineix l'objectiu de la composició no com a «música», sinó més aviat com a «organització de sons», *Silence*, op. cit., p. 3. Altres models temporals que Cage utilitza a «Forerunners» són també significatius. Afirmar: «En el cas d'un any, l'estructura rítmica és una qüestió d'estacions, mesos, setmanes i dies. Altres durades temporals, com ara les d'un foc o d'una peça musical, tenen lloc de manera accidental o lliure sense un reconeixement explícit de l'ordre global, però, tanmateix, necessàriament dins d'aquest ordre.» «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 65. L'impacte d'aquestes afirmacions repercuteix en la definició que fa George Brecht del seu model d'esdeveniment, «Percebem la primavera però no el dijous», manuscrit inèdit (1961), i en les cèlebres *Compositions 1960* de La Monte Young, especialment *Composition 1960 No. 2*, en què demana a l'interpret que encenqui un foc sobre l'escenari.

85. Per fer *3 stoppages étalon* Duchamp agafa tres cordes, cada una d'un metre de llarg, i les deixa caure des d'una alçària d'un metre. El resultat són tres cordes d'un metre de longitud, cap de les quals no és més llarga que un metre en sentit estricte, per la qual cosa considera que ha redefinit el metre. Després enganxa aquestes cordes a tres tires de tela, les munta sobre tres làmines de vidre i les amaga dins d'una capsula de croquet. Atès que el metre és una venerada invenció, o convenció, francesa, es tracta d'una obra/broma especialment punyent. Cage esmenta «la corda que va deixar caure Duchamp» en la seva conferència «Where Are We Going? What Are We Doing», *Silence*, op. cit., p. 195. Un altre exemple de la visió combinada del compositor i l'artista, en una mena de rigidificació o neutralització de la representació, és especialment rellevant per a aquesta exposició. En la seva

En aquest punt, el text es trenca per mitjà d'una divisió musical: un «Interludi». Cage troba el punt de referència en una font europea, Meister Eckhart, i evoca un model «inconscient de la pròpia identitat» i una «ignorància» ennoblida.⁸² A continuació, la mida de la lletra es redueix dràsticament en l'apartat titulat «A l'atzar». Aquí, enmig del rebuig dels falsos ideals culturals que genera la música, incloent-hi una crítica de les seves formes més inferiors —la «distracció» i l'«entreteniment»—, Cage defensa la «disciplina, no els somnis».⁸³ Després retorna al tema i a la seva essència: l'estructura rítmica. Cage fa una descripció didàctica del «que és (realment) el ritme»: com si considerés necessari «re-especialitzar-lo» per tal d'arribar a la «des-especialització».

Les diverses referències que apareixen a «Forerunners of Modern Music» suggereixen que Cage estava interessat a fer arribar les seves idees als cercles d'avantguarda més amplis. I en aquest cas en particular, si més no per als historiadors de l'art, el text evoca el precís desmantellament de les convencions que va efectuar Duchamp, amb qui Cage havia establert una estreta amistat. Cage defineix el ritme, de manera explícita i desapassionada, com les «relacions entre les durades de temps», en una nota clau a peu de pàgina: «El compàs és literalment una mesura —res més que el mil·límetre marcat en un regle, per exemple—, la qual cosa permet l'existència de qualsevol durada, de qualsevol relació d'amplitud [...], de qualsevol silenci.»⁸⁴ Traduint l'articulació espaciotemporal de la música com una mesura estàndard, aquesta afirmació «des-especialitza» la composició musical d'una manera que encara avui resulta sorprenent. Es pot interpretar com l'equivalent musical de l'atac a la línia/dibuix que va fer Duchamp a *3 stoppages étalon* (1913-1914).⁸⁵ Per més potent que sembli aquí l'afirmació de Cage, va ser encara molt més decisiva durant els tres anys següents en abordar les operacions d'atzar.

Si bé les connotacions d'aquest text s'intensifiquen des de la perspectiva del present, els esforços de Cage, fins i tot en aquesta fase, confirmen el caràcter exemplar de la seva obra compositiva. Com he suggerit anteriorment, la tasca de Cage pel que fa a la forma va incloure sempre l'àmbit de la recepció d'una manera cada cop més àmplia. Ja en aquell moment, Cage proposa els mitjans per emmarcar els estímuls externs —aquí encara «esdeveniments sonors»— que evocuen un camp atomitzat (sònic) de relacions de poder acabades de disgregar. «Les coincidències d'esdeveniments lliures en punts temporals estructurals», lluny de ser descoratjadores o desestabilitzadores, «tenen un especial caràcter lluminós, perquè la naturalesa paradoxal de la veritat» (independentment de com es defineixi en un moment determinat) «es fa patent en moments com aquests».⁸⁶ L'atenció minuciosa que Cage presta a les paraules, com també els seus esforços incansables per refinar la mateixa estructura que inventa per copsar el canvi, estableix de manera consistent nous marcs de relacions.

partitura *Atlas Eclipticalis*, del 1961, Cage superposa una trama transparent per generar una composició a partir de determinats punts d'una carta astral, utilitzant la manca de límits per imposar limitacions en la seva pràctica compositiua. Una dècada abans, Ellsworth Kelly havia adoptat el punt de vista contrari —mirar cap avall i no cap amunt— en fer servir les voreres dels carrers com a plantilla de la seva pintura. Va fer aquesta obra a París (ca. 1950-1951) aproximadament en el mateix moment en què va conèixer Cage, tot i que no voldríem portar aquesta coincidència massa lluny. Yve-Alain Bois examina les similituds i les diferències d'aquestes dues figures en l'article publicat en aquest volum, p. 188-203.

86. Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 65.

87. Pritchett, op. cit., p. 47.

88. Cage: «Indian Sand Painting or the Picture that is Valid for One Day», conferència a l'Artists' Club, Nova York, primavera del 1949.

89. Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 65.

90. *Ibid.*

91. Cage: «Forerunners of Modern Music», op. cit., p. 65, nota 11.

Pritchett indica el territori que es delimita en aquesta part del text de «Forerunners»: «El que aquí és innovador és la descripció de l'estructura rítmica sense fer esment dels compassos, les frases o les seccions; en altres paraules, sense cap mena d'implicació musical, expressiva o sintàctica.»⁸⁷

El perfil emergent que va convertir Cage en «Cage» s'aclareix en aquest punt per la manera com el compositor situa la seva obra en un context cultural més ampli. Si, als inicis de la seva carrera musical, l'opció generacional havia estat entre Schoenberg o Stravinski, els cercles avantguardistes de Nova York van instigar una altra elecció: Duchamp o Pollock. Per la seva banda, els joves artistes nord-americans de la dècada posterior —de Robert Rauschenberg a Allan Kaprow passant per Fluxus— sovint, si més no al principi, van decantar-se per tots dos. Però ja el 1949, Cage ho tenia clar. Mentre fixava el seu abandonament de l'expressió (amb la conferència «Forerunners»), es va resistir fins i tot a esmentar el nom de Pollock. Evidentment, la pintura dinàmica de degoteig que estava bastint la reputació de Pollock era l'antítesi del programa de Cage des de qualsevol punt de vista. Per què? Perquè era massa semblant i alhora totalment oposada: era l'atzar al servei de l'expressió i una no-estructura manifesta oposada a l'estructura (cageana). Per això, quan Cage reprèn el tema de la «pintura de sorra» —la famosa metàfora de Pollock en al·lusió a la seva obra— tant a «Forerunners» com en una conferència que va presentar a la mateixa època (primavera del 1949) a la seu de l'expressionisme abstracte, l'Artists' Club del carrer 8 de Nova York, ho fa com a mínim de manera simbòlica, o fins i tot estratègica.⁸⁸ Cage recorre a la «pintura de sorra» per reivindicar que la temporalitat pura i efímera pertany a la música i al seu àmbit d'interpretació. La «pintura de sorra» no té res a veure amb la pintura, argumenta Cage en una altra nota de pàgina ben situada; els «pigments permanents» són la província de la «civilització museística de la posteritat».⁸⁹

Ateses les estratègies de Cage, el compositor devia considerar les «habilitats retòriques» de Pollock entre inestimables i patètiques, per la qual cosa gairebé no constituïen una amenaça per al nou estratagema d'investidura per mitjà del discurs. Tanmateix, devia sentir la necessitat d'evitar un model expressiu de pintura que tenia pretensions d'interpretació, temporalitat i caràcter efímer. Calia rebutjar la permanència de la pintura, deixar-la enrere, o fins i tot fer-la desaparèixer en un aspre paisatge d'obsolescència; havia de ser eclipsada pels «mitjans tecnològics» del futur.⁹⁰ Finalment, en cas que es dubti de les aspiracions gregàries i interdisciplinàries de Cage, només cal tenir present la relació del seu model estructural de música amb les divisions neutrals, espacials i estructurals que constitueixen els fotogrames d'una *pel·lícula*, una idea que exposa, en un cop final, per mitjà d'una metàfora pictòrica: «Vint-i-quatre o *n* fotogrames per segon és el “llenç” en la qual s'escriu aquesta música.»⁹¹

L'assaig «Forerunners» continua sent un esbós més aviat confús que avança la clarificació i la consolidació més significativa del projecte de Cage. Recorre a les oposicions i a un mosaic calidoscòpic de fonts per arriscar-se a plantejar una sèrie d'estratègies d'investidura decisives.⁹² L'any següent, Cage va fer el salt més substancial cap a un territori desconegut. Per a Pritchett, el canvi més important de «Forerunners» és que «el llenguatge és innovador i reflecteix el seu compromís amb una visió religiosa de l'art».⁹³ És difícil acceptar aquesta caracterització ideal, atesa la quantitat excessiva d'«obres» que compleixen estructuralment i semàntica aquestes referències, per no parlar de l'extraordinari valor de desmantellament que ofereix aquesta «religiositat». Potser més pertinent encara que una «visió religiosa de l'art» és la funció d'*autorització* amb què aquesta apropiació de fonts contribueix a la creació del segell «Cage».

1950-1951: «Lecture on Nothing» / «Lecture on Something», atzar i canvi⁹⁴

A principis dels anys cinquanta, Cage va fer un canvi més aviat radical i va passar de les referències inicials als místics medievals i del sud de l'Àsia a fonts de l'est asiàtic com ara el taoisme, el budisme i el zen. Com a element auxiliar de les seves invencions en l'àmbit de la composició, la descoberta de la filosofia zen li va permetre suggerir idees relacionades amb una receptivitat despresa i esclaridora. La primera materialització retòrica d'aquesta visió és la històrica conferència «Lecture on Nothing», del 1950. Un dels principals recursos d'aquesta conferència és el seu complex procés de desmantellament i recomposició per mitjà d'una sèrie solvent de *negacions positives*, que circulen al llarg de tot el text. Mitjançant l'ús de verbs afirmatius —*ser, tenir, posseir*— juxtaposats amb noms que expressen negació, Cage planteja la dissolució de l'oposició simple. Per exemple: «I am here and there is nothing to say» (sóc aquí i no hi ha res a dir); «I have nothing to say and I am saying it» (no tinc res a dir i ho estic dient); «we possess nothing» (no tenim res); «nothing is anonymous» (res no és anònim).⁹⁵ La sensació d'ambigüitat —la percepció momentània que hi pot haver valors alhora negatius i positius derivats de la mateixa clàusula o frase— resulta que no és en absolut una ambigüitat, sinó més aviat el principi d'un dualisme convincent (si bé no encara multiplicat), introduït per mitjà d'una performance.

Patterson descriu l'ús per part de Cage d'aquest material filosòfic no com un procés gradual, sinó més aviat com un «influx sobtat» de termes i conceptes nous. «“Lecture on Nothing” s'arrela en una retòrica sorprenentment nova i ben desenvolupada», afirma, i marca l'inici d'un «ús sistemàtic de la “paradoxa” que va arribar a ser central en l'estratègia retòrica de Cage en aquest període».⁹⁶ Patterson admet que el nou repertori conceptual de l'est asiàtic té, efectivament, els seus «cosins» metafòrics en el material del sud de l'Àsia en

92. Aquests són els rudiments del model de subjecte dispers que Cage va desenvolupar en els dos o tres anys següents. Potser no és casual que Virgil Thomson utilitzi la metàfora d'un calidoscopi per descriure la gran obra de Cage en relació amb l'atzar, *Music of Changes*, a la qual ens referirem tot seguit. Virgil Thomson: «The Abstract Composers», *The New York Herald Tribune* (3 de febrer del 1952); citat a Pritchett, op. cit., p. 88.

93. Pritchett, op. cit., p. 45.

94. Visualment, «atzar» (*chance*) i «canvi» (*change*) són dues paraules quasi idèntiques per al lector anglès: canvia una sola lletra. Fonèticament, però, no s'assemblen, ja que la «a» de «chance» és breu, i la «a» de «change» és un diftong «ei». [N. del T.]

95. Cage: «Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 109-126.

96. Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 51.

què s'havia basat Cage al llarg dels anys quaranta (com, per exemple, Coomaraswamy i el *Gospel of Sri Ramakrishna*):

Però tot i que la filosofia de l'est asiàtic va filtrar-se, de fet, en la psique de Cage durant els anys quaranta, les seves apropiacions retòriques subsegüents no es van infiltrar en la seva prosa durant el mateix període, sinó que simplement van aparèixer el 1950, com demostra el gir retòric que es produeix entre «Forerunners of Modern Music» (1949) i «Lecture on Nothing» (1950).⁹⁷

97. *Ibid.*, p. 50-51.

Aquell vespre del 1950, Cage va pujar a l'escenari davant del públic que solia assistir als actes de l'Artists' Club per pronunciar la seva «Lecture on Nothing». «Sóc aquí», va començar, «i no hi ha res a dir». Tot i la seva concisió, aquesta frase inicial, a més de paraules, també introduïa pauses i silencis. A continuació, va recórrer a tots els esdeveniments —prescrits i circumstancials— per desenvolupar el seu concepte incipient de la composició com una operació palpable que calia copsar a mesura que s'anava desplegant. «Això és una conferència composta», va afirmar, «perquè l'estic fent com faig una peça musical».⁹⁸ I la va fer sobre la marxa. És evident que la portava escrita i que la tenia davant seu, però les condicions de la seva exposició —els silencis, el ritme, el desplaçament en l'estructura de la repetició, les condicions concretes de l'espai a l'Artists' Club i l'estat d'ànim del públic— afegien una nova dimensió al significat de l'estructura de Cage i a la seva performance. La realitat d'aquest context particular, acumulat lentament, va estructurar la conferència en la seva primera reiteració. «És com un got buit», va dir Cage, «en el qual es pot abocar qualsevol cosa en qualsevol moment».⁹⁹

98. Cage: «Lecture on Nothing», *op. cit.*, p. 110.

99. *Ibid.*

Per a la nostra anàlisi, és especialment rellevant que Patterson consideri que el que anomena «la xarxa cageana d'apropriacions retòriques de l'est asiàtic» no és tan sols una xarxa «elaborada», sinó també, amb més intensitat, la «més provocativa que es pot trobar en la seva prosa».¹⁰⁰ Els objectius que té Cage en aquell moment converteixen aquesta estratègia de provocació gairebé en una urgència. De fet, inaugurava un model completament nou de comprensió i traducció artística del material canviant del món. Cage va reconèixer que l'extraordinari model de negació del pensament de l'est asiàtic significava una negació que no era ben bé una negació, sinó, més aviat, un mode de *receptivitat* que el podia ajudar a generar un model oposat en relació amb la música occidental. Irrefutable per la seva autenticitat, aquest model podia desplegar-se per desestabilitzar les convencions. Com a model dinàmic de pensament, podia *autenticar* el «canvi» que estava emergint al centre de la pràctica de Cage.

100. Patterson: «Cage and Asia», *op. cit.*, p. 51.

Un dels conceptes més significatius de «Lecture on Nothing» té a veure amb l'elaboració programàtica de l'«estructura» en la seva obra: «És una *disciplina* que, un cop acceptada, ho accepta tot [...]».¹⁰¹ L'«estructura» es materialitza en darrera instància com un receptacle que Cage adapta constantment per copsar els canvis en l'entorn

101. Cage: «Lecture on Nothing», *op. cit.*, p. 111.

102. «Cage creu que el món canvia amb més rapidesa i més dràsticament que el que pensa la majoria», va escriure Tomkins. I continua vinculant l'ús que fa Cage d'Àsia amb la seva manera d'entendre el canvi: «Moltes de les actituds tradicionals del pensament occidental aviat quedaran obsoletes, pensa Cage, i moltes de les antigues tradicions del pensament oriental estan sent cada cop més rellevants en la vida d'Occident. Cage insisteix que la veritable funció de l'art del nostre temps és obrir la ment [...] dels homes i les dones contemporanis a la immensitat d'aquests canvis.» Tomkins, op. cit., p. 74-75.

103. Les preguntes preparades es poden trobar a Cage: «Afternote to Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 126.

104. Pritchett, op. cit., p. 56.

105. Foucault desenvolupa la seva teoria sobre el discurs a *The Archaeology of Knowledge*. Nova York: Pantheon, 1982, i posteriorment, amb altres finalitats, a *History of Sexuality: An Introduction*, op. cit.

106. Cage: «Lecture on Nothing», *Silence*, op. cit., p. 111.

sonor.¹⁰² En canvi, en el cas de la conferència, aquest «tot» constitueix el material «font» l'apropriació estratègica del qual utilitza programàticament per teoritzar la seva posició. El seu tractament del «material» de la conferència —com ara les sis respostes de «reserva» que va preparar amb antelació per al moment dels precís i les preguntes— és una clara indicació de la dimensió emergent de la performativitat del seu projecte.¹⁰³

A Cage l'interessava alterar les expectatives, i ho va fer amb els millors mitjans que tenia a l'abast. És a dir, la manera com la composició permet estructurar el contingut a través del temps. Pritchett observa que «Lecture on Nothing» es deriva del treball de Cage en relació amb la gamma de sons que es desprenen de la composició. En escriure la conferència, Cage va mantenir el format de l'estructura rítmica que pretenia demostrar. La idea clau és que, dins d'una estructura, s'ha de deixar que els sons *siguin ells mateixos*, «mancats d'intel·lecte».¹⁰⁴ Això és, efectivament, un tret essencial del model de «discurs» o, més ben dit, del contradiscurs que Cage començava a desenvolupar. A diferència del model de discurs foucaultian, entès com l'organització de la vida en lleis i les seves microestructures (les disciplines), l'interès de Cage a suspendre els actes disciplinaris de l'intel·lecte mereix la nostra atenció.¹⁰⁵ Ostensiblement, la disciplina a la qual es refereix és la música: desenvolupa un concepte del so que permet que el compositor i el públic restin oberts a *qualsevol cosa que passi*, als sons reals que hi ha al món, a tot un nou paisatge de contingut fluid i canviant. D'una manera més general, comença a exemplificar el seu rebuig a les idees fixes que les disciplines imposen als subjectes i als objectes. Emplenant amb paraules l'estructura rítmica i sotmetent el format de la conferència a una temporalitat titubejant que invalida els canals estàndard de significat textual, Cage demostra l'abast i el potencial dels seus nous mètodes de composició. Altera les convencions que estructuren la música i la pedagogia (la progressió harmònica, l'ordre narratiu) i desqualifica les «normes» establertes de les disciplines en què es basa, amb un efecte dominò inevitable en totes les altres. «Cada moment ens ofereix allò que passa. Aquesta manera d'entendre la forma és molt diferent d'aquella que està lligada a la memòria: temes i temes secundaris, els seus conflictes, el seu desenvolupament, el clímax, la recapitulació», anuncia.¹⁰⁶ Mentrestant, en aquest mateix procés, Cage estava condicionant la manera com el públic abordava la percepció i convidant els espectadors a obrir-se a un nou territori d'estímul que arribaven en un ordre desconegut, o un no-ordre.

En l'àmbit formal, «Lecture on Nothing» de Cage explota la «repetició» de diverses maneres, totes catalitzadores: tant en la *repetició exacta* de paraules que apareixen en diferents estadis a mesura que avança l'«argument», la qual cosa genera una falsa sensació de predicibilitat, com en la *quasi repetició*, que crida l'atenció (a la manera

107. És cèlebre l'afirmació de Gertrude Stein (en una conferència del 1934) que ella mai no es repeteix; que, de fet, la repetició no existeix. Gertrude Stein: «Portraits and Repetition», *Lectures In America*. Boston: Beacon Press, 1957, p. 165-208. En el seu assaig sobre la postmodernitat, al qual retornarem més endavant, Fredric Jameson qualifica Stein –juntament amb Duchamp– de «postmoderna *avant la lettre*». Vegeu Fredric Jameson: «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», a Michael Hardt i Kathi Weeks (eds.): *The Jameson Reader*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 2000, p. 191.

de Gertrude Stein) sobre els subtils canvis semàntics que provoquen les mateixes paraules en diferents moments en el temps.¹⁰⁷ L'ús de la repetició permet a Cage posar en relleu l'estructura temporal o rítmica per definir el contingut i alhora buidar aparentment la «composició» d'aquest contingut. Com a exemple dels mitjans compositius que estava desenvolupant, continua sent una de les fites més importants del projecte de Cage en aquest període.

Per entendre l'abast de l'*operació* de Cage a «Lecture on Nothing», el lector ha de resistir-se a la reacció natural de frustració davant d'un format difícil, titubejant i deliberadament excèntric, que es fa cada cop més insistent en conferències posteriors. Aquests elements s'han de llegir com a «informació». La construcció formal i la seva interpretació constitueixen el «missatge» que es materialitza en les condicions de la seva exposició i segons aquestes condicions. Les conferències de Cage no s'han de desnaturalitzar en un intent d'extreure'n un «significat» convencional, ni amb l'esperança d'obtenir una explicació literal dels seus processos de treball i de les seves idees —una descodificació, com si diguéssim, de l'orientació cada cop més radical de la seva pràctica compositiva. «Lecture on Nothing» és la primera de les conferències de Cage que no s'ha d'entendre com una dissertació, sinó com una composició per si mateixa.

«Lecture on Nothing» és el primer indicatiu de l'abast dels nous models cageans de composició. Posa en relleu el que Cage presenta com a model d'un camp d'experiència més ampli. L'ús de termes com ara *vida* i *naturalesa* n'és un exemple. A més, cada mapa musical o lingüísticotemporal comença a deixar espai a les canviants demandes tecnològiques sobre els sentits. Rebutjant el concepte obsolet i subjectiu de *bellesa*, Cage observa: «Compte amb el que és aclaparadorament bell, perquè en qualsevol moment pot sonar el telèfon o pot estimbar-se un avió sobre un descampat.»¹⁰⁸ Alterant els models antics i patentats d'autoria i creativitat, Cage introdueix la *susceptibilitat* —inclosa, tot i que de manera al·lusiva, en el concepte d'*asserenar i assossegat la ment*—, la receptivitat i, fins i tot, la connectivitat. Amb tots aquests termes incipients, Cage proposa el que, al meu entendre, és una «poètica» inicial de la postmodernitat:

La poesia actual és adonar-nos que no tenim res. [...] No ens cal destruir el passat: ja no hi és; en qualsevol moment pot reparèixer i semblar que és el present i ser-ho. Seria, doncs, una repetició? Només si pensàvem que ens pertanyia [...].¹⁰⁹

El 1951, Cage es va tornar a presentar davant del públic de l'Artists' Club del carrer 8. En una imatge reflectant de la presentació de l'any anterior, aquest cop va pronunciar la conferència «Lecture on Something». Moltes coses havien canviat entre aquesta conferència i la de l'any anterior. En la seva obra com a compositor, Cage havia passat de la dinàmica i els gràfics de sons del *Concerto for Prepared*

108. Cage: «Lecture on Nothing», op. cit., p. 111.

109. *Ibid.* Per *poesia* Cage entén el text que incorpora l'estructura del temps. Posteriorment defineix la poesia en el prefaci d'«Indeterminacy», que s'inicia amb una anàlisi de «Lecture on Nothing». La poesia es defineix així «perquè permet introduir elements musicals (temps, so) al món de les paraules». John Cage: «Preface to *Indeterminacy*», a Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*, op. cit., p. 76.

Piano and Chamber Orchestra (1950-1951) als hexagrames de l'*I Ching* i havia descobert un mitjà d'uniformitat en un nou procés de composició a l'atzar. Com explica detalladament Pritchett, la part final del *Concerto* exemplifica un canvi important en la seva manera de treballar.¹¹⁰ I per *investir* aquesta nova orientació Cage genera noves conferències performatives.

«Lecture on Something» va ser, novament, un tempteig experimental. Igual que «Lecture on Nothing», estava composta com una peça musical. Curiosament, es va anunciar com una conferència sobre Morton Feldman. Per què? Es podria especular que la complicada resposta cageana a aquesta pregunta té a veure amb el fet que Feldman acabava de publicar una radical partitura «gràfica» amb elements no determinats (oposats als «indeterminats»), una peça que entre els seus col·legues va donar inici a alguna cosa així com el potencial diagramàtic de la partitura (per exemple, *Projection 1*, 1950).¹¹¹ Cage va veure de seguida la necessitat d'introduir aquest concepte en el seu *contradiscurs*, per deixar-ne constància, com si diguéssim. Una altra manera de dir-ho seria suggerir que Feldman havia tocat un aspecte d'allò que Cage havia previst fer de manera més exhaustiva. En aquell moment, Cage treballava al voltant de la «no-continuitat», una idea que a «Lecture on Something» atribueix a Feldman, si bé amb un llustre particularment cageà: «La no-continuitat significa simplement acceptar la continuïtat que ja existeix. La continuïtat significa el contrari: crear aquella continuïtat particular que exclou totes les altres.»¹¹² Quan es va preguntar a Feldman què pensava d'aquesta conferència, va replicar: «No és sobre mi; és sobre en John.»¹¹³ Aquí es planteja doncs una altra pregunta: si Feldman s'havia avançat efectivament Cage amb la seva nova partitura gràfica, com és que Cage va passar a encapçalar l'«escola de Nova York» de compositors experimentals? Tot i que cal esperar fins ben entrats els anys cinquanta per conèixer la resposta, es podria dir que es va originar amb *Music of Changes*, de Cage.

Music of Changes (1950-1951) va consumir vuit mesos del temps i l'energia de Cage. Després de les 70 pàgines del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* no va passar a compondre una obra més simple —es tractava d'un moment fundacional—, sinó molt més complexa, polifacètica i elaborada.¹¹⁴ Al final, *Music of Changes* va arribar a les 86 pàgines. Entre les múltiples raons que sustenten la importància crítica d'aquesta composició en el projecte de Cage hi ha la seva exhaustiva redefinició de la funció del compositor. Fracturant l'acte d'autoria per mitjà de l'ús sistemàtic de les operacions d'atzar, Cage pretenia definir, d'una banda, un model de subjecte acabat de dispersar i, de l'altra, un camp *espacial* de possibilitats musicals. El sistema gràfic que Cage utilitzava com a eina de composició va ser crucial per a aquests dos canvis transcendents.

110. Pritchett, op. cit., p. 70-75.

111. El 1950-1951 Feldman va iniciar dues sèries pioneres de partitures gràfiques anomenades *Projections* i *Intersections*. En relació amb aquesta qüestió, vegeu Thomas DeLio: *The Music of Morton Feldman*. Oxford: Routledge, 2001. En aquest cas el concepte de *diagramàtic*, que Cage va desenvolupar plenament en les seves peces indeterminades a finals dels anys cinquanta, s'entén en tot el seu sentit relacional. Com veurem, això suggereix una relació entre la indeterminació cageana i els ready-mades de Duchamp, o l'expansió de l'abast del ready-made per part de Cage. Aquest punt es desenvolupa més endavant, vegeu la nota 141.

112. Cage: «Lecture on Something», *Silence*, op. cit., p. 132.

113. És rellevant que Cage citi aquesta frase de Feldman —i en efecte la faci entrar a la història— en la introducció de la versió impresa de la conferència, tant en la seva primera edició com a *It is* (1959) i a *Silence*, p. 128. Aquesta manera de posar en relleu el distanciament de Feldman respecte d'ell mateix acaba convertint-se en un distanciament de Cage respecte a Feldman. En el moment en què es va publicar *Silence* el 1961, Cage afegeix un comentari: «Per actualitzar les coses, deixeu-me dir que jo sempre estic en procés de canvi, mentre que la música de Feldman sembla més aviat continuar que canviar.»

114. Vegeu Pritchett, op. cit., p. 60-66. Branden W. Joseph analitza en detall el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* en l'article que s'inclou en aquesta publicació, p. 210-239.

Va simplificar el seu procés de treball i li va oferir els mitjans per distanciar-se dels vells costums. L'estructura neutra i uniforme dels gràfics, compostos de vuit per vuit cel·les, corresponents a l'hexagrama de 64 cel·les de l'*I Ching*, li permetia llançar monedes a l'aire, obtenir un hexagrama i després aparellar el seu nombre amb la cel·la corresponent en qualsevol taula que utilitzés. Les taules de so, les taules de durada i les taules de dinàmica fracturaven qualsevol part de qualsevol «esdeveniment» de *Music of Changes*. Atès que per generar cada esdeveniment calia recórrer com a mínim a tres gràfics, Cage s'assegurava que no estava imposant la seva voluntat a la forma final que prenia cada constel·lació.

El concepte de composició integrada per esdeveniments independents, i no pels components interdependents de la continuïtat musical convencional, suggereix un canvi en el centre d'interès «musical». L'atomització de les diferents parts permet crear una nova correspondència entre temps i espai en la partitura; d'aquesta manera, per exemple, una negra equival a dos centímetres i mig en l'espai de la pàgina. «Tots els altres valors rítmics estan relacionats amb aquesta escala, de manera que una corxera ocupa un centímetre i quart, i una blanca, cinc centímetres», explica Pritchett. Aquesta uniformitat emergent —una uniformitat determinada per la mesura mètrica més que musical— suggereix l'aplicabilitat incipient del model de Cage més enllà de la seva disciplina. Pritchett sembla evocar la importància *no disciplinària* d'aquest canvi pel que fa a la notació proporcional, com una intervenció que Cage podia demostrar visualment: «Utilitzant aquest sistema, Cage era capaç de presentar fàcilment durades amètriques en el marc de l'estructura mètrica.»¹¹⁵

Diversos esdeveniments de la vida de Cage en el moment en què va compondre *Music of Changes* contribueixen a l'afirmació complexa i ambiciosa d'aquesta obra. El fet que s'esmenta més sovint és la trobada de Cage amb el virtuós pianista David Tudor el 1949. Tudor va treballar al costat de Cage al llarg de tot el procés de composició, va interpretar cada part tan bon punt el compositor la considerava acabada, la qual cosa va permetre a Cage anar avançant amb un coneixement sistemàtic de com funcionaven les noves tècniques. Un altre encontre, que possiblement, en certa mesura, va ser l'ombra del primer, fou la correspondència de Cage amb Pierre Boulez, a qui havia conegut el 1949. La connexió amb Boulez va afegir al projecte de Cage la consciència d'un equivalent europeu, que li confirmava que es trobaven «en el mateix punt de la investigació».¹¹⁶ El tercer aspecte del context de *Music of Changes* va ser la llegendaria visita de Cage a la cambra anecoica de la Universitat de Harvard el 1951.¹¹⁷ Aquesta història es repeteix tan sovint en la primera generació de la literatura sobre Cage que, novament, cal examinar-la des d'una altra perspectiva.

115. Pritchett, op. cit., p. 80-81. Cage va més enllà en la utilització de les seves partitures sempre en evolució, sobretot amb *Water Music* del 1941, que tenia format de cartell i s'havia de situar al costat de l'interpret però a la vista del públic. El seu format gràfic poc especialitzat, amb una cal·ligrafia elegant, curulla de nombres i lletres de grans dimensions, permetia als que no sabien llegir música entendre la partitura.

116. Nattiez, op. cit., p. 97. En aquest moment, Cage i Boulez tenien una relació càlida i respectuosa, tot i que probablement algunes qüestions d'investidura continuaven sent un tema de fons del seu diàleg. Per a una anàlisi detallada de la relació i el trencament posterior entre Boulez i Cage, vegeu Rebecca Y. Kim: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, tesi doctoral. Nova York: Columbia University, Departament de Música, 2008.

117. L'episodi de la cambra anecoica es descriu a continuació. Vegeu-ne també l'explicació que en fa Cage a «Experimental Music», *Silence*, p. 7-12; especialment p. 8.

Espai i tecnologia: un paisatge de la postmodernitat

Per a Cage, l'experiència a la cambra anecoica va significar una mena d'història crítica dels orígens, el que ara podem reconèixer com un moment «fundacional». El que és més important en aquesta etapa de la història és separar les anècdotes —tant si són veritables com falses— del caràcter que Cage els va arribar a atorgar al servei del que necessitava plantejar. La primera matèria de la història de la cambra anecoica és que Cage va entrar en un entorn suposadament «silenciós» —del qual s'havien eliminat els ecos per mitjà de la tecnologia— i, en un sentit, va desafiar la tecnologia amb les seves habilitats auditives i va aconseguir sentir, al cap d'una estona, dos sons diferenciats: la seva circulació sanguínia i el seu sistema nerviós.¹¹⁸ Per si la interpretació d'aquests sons pogués semblar exagerada, Cage va anticipar aquesta reacció; en explicacions posteriors, va deixar de reivindicar la seva participació en aquesta part de l'experiència i va atribuir el diagnòstic a l'enginyer de Harvard.

Cage va convertir aquest esdeveniment en un fet crucial pel que en va dir, per com va capgirar l'experiència al seu favor. A mesura que explicava la història una vegada i una altra, es va anar desplegant l'argument: en un espai on s'han eliminat tots els sons, encara es pot sentir alguna cosa —sons que no es fan de manera intencionada, sons que no es pretenen fer— i, per tant, el so no està governat per la intencionalitat. Transferint aquesta revelació als conceptes que anava desenvolupant en la seva obra, Cage va emprendre una crítica particularment clara contra la intencionalitat —influenciada, sobretot, per la seva agudes conceptual i la seva habilitat retòrica— i, sorprenentment, va relativitzar la llarga primacia del temps, o de l'estructura rítmica, en la composició. I amb un extraordinari model espacial, l'espai de la cambra, entesa com una «arquitectura tecnològica» que determinava el seu model disciplinari d'experiència auditiva desplegada en el temps, Cage va obtenir una taula rasa per continuar avançant en la composició.

El valor de l'experiència a la cambra anecoica és haver convertit l'espai sònic en un espai físic, haver fet palpable allò no intencional i, de manera crucial, haver marcat el preludi d'aquestes noves premisses teòriques sota els auspicis de la «tecnologia». Un aspecte crític del plantejament de Cage és que el protagonista, un compositor, havia tingut una experiència sonora que no havia pogut identificar a l'instant. No és un simple detall que diferís la responsabilitat a l'enginyer de Harvard. Cage va utilitzar aquesta explicació especialitzada del so sota condicions de «silenci» per autoritzar els seus plantejaments posteriors. Aquest entorn sonor —en què el silenci és puntuat per sons incidentals— comença a donar més sentit als espais estructurats que Cage va generar exhaustivament a *Music of Changes*. La història completa (desenvolupada retroactivament) va generar una lògica profunda en les dues decisives partitures que

118. És evident que Cage va explicar aquesta història anys més tard, a l'inici del curs sobre «Composició experimental» del 1958 a la New School, tal com figura en el quadern de notes de George Brecht de juny-setembre del 1958: «En un moment determinat, Cage va concebre l'oposició so-silenci, però després de l'experiència a la cambra anecoica (nota aguda: soroll del sistema nerviós; nota greu: circulació sanguínia) va arribar a la conclusió que el silenci no existia.» Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I*. Colònia: Walther König, 1997, p. 3.

Cage va compondre a continuació: *Imaginary Landscape No. 4* (1951) i *4'33"* (1952).

Per a Cage, el règim combinat d'experiència musical i acumulació de coneixements havia limitat el que es podia compondre fins a un nivell asfixiant. Defensava l'audició per sobre de la configuració del so per mitjà de la interpretació: «El més assenyat és obrir les orelles de seguida i escoltar un so abans que el pensament tingui l'oportunitat de convertir-lo en alguna cosa lògica, abstracta o simbòlica.»¹¹⁹ És una altra manera de dir-ho, abans que es converteixi en el que, més endavant, Foucault anomena *discurs*. Com havia fet el zen a un nivell macro (per exemple, en relació amb la història de la música occidental), el relat de la cambra anecoica, a un nivell micro molt concret, va ajudar Cage a teoritzar el seu distanciament de les oposicions en el pensament musical, incloent-hi aquelles contra les quals ell mateix havia lluitat, i a justificar les seves realitzacions. L'estructura rítmica va ser la darrera aplicació convencional que Cage havia posat en pràctica en la seva música. Si la cambra anecoica és un entorn en el qual el tema principal és el so, el seu espai físic dens i palpable es va materialitzar com una mena de contraposició al domini del so per als compositors i li va permetre redefinir l'organització sonora com a part d'un camp espacial més ampli. Pritchett explica que les tècniques simultànies de l'atzar van alliberar Cage de la forma musical i li van permetre identificar-se amb una nova idea d'«espai infinit». Descriu *Music of Changes* com una obra que genera «una espaiositat i un aïllament dels esdeveniments individuals en el temps», i afegeix que Cage es va passar «la dècada següent buscant mètodes de composició que [...] possessin aquest espai a la seva disposició».¹²⁰

A Imaginary Landscape No. 4 (1951), una obra que sovint s'analitza al costat de *Music of Changes* per la similitud dels seus mètodes compositius, Cage va intentar mediatitzar aquest nou «espai sonor» «des-subjectivitzat» per mitjà de la tecnologia.¹²¹ Els «instruments» de la peça són 12 ràdios, activades per 24 músics (dos per a cada una: un per a la sintonia, l'altre per al volum). El plantejament d'*Imaginary Landscape No. 4* és tan sorprenent com el buidatge d'intenció compositiva que va donar nom a la posterior *4'33"* —tot i que les dues partitures rarament s'analitzen conjuntament— i el seu gest simbòlic és igualment magnífic. Rivalitzant amb el formidable sistema «dodecafònic» de Schoenberg, Cage va plantejar l'organització tecnològica del so exactament per mitjà de 12 ràdios.¹²² Atès que *Imaginary Landscape No. 4* inclou qualsevol cosa que emeti la ràdio en aquell moment, els sons no es poden predir. La primera presentació pública d'aquesta peça va tenir lloc a altes hores de la nit, quan moltes de les emissores radiofòniques havien deixat d'emetre, la qual cosa va produir una peça més silenciosa del que s'havia previst.¹²³ Com que Cage no era gaire aficionat a la ràdio, aquesta partitura revela encara més els seus esforços per enfrontar-se amb els canvis inevitables que la tecnologia

119. Cage, citat a Pritchett, op. cit., p. 76.

120. Pritchett, op. cit., p. 78-79.

121. Cage relaciona el concepte d'*espai sonor* amb l'experiència a la cambra anecoica en el curs que va impartir el 1958 a la New School. El primer dia, després de les notes sobre la cambra anecoica, George Brecht escriu: «Esdeveniments en l'espai sonor (J.C.)» Vegeu Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I*, op. cit., p. 3.

122. Atès que per a Cage el «mínim automàtic» per a una experiència suficientment diversificada del so eren dues unitats (ràdios, per exemple), encara és més sorprenent que en aquest cas n'hi hagués 12. Vegeu John Cage: «Experimental Music: Doctrine», op. cit., p. 14.

123. El mestre de Cage, Henry Cowell, hi era present. Com observa Michael Nyman, pel que sembla, Cowell es va sentir decebut pel fet que els «instruments» no poguessin captar un so «prou diversificat per presentar un resultat realment interessant i específic». Cowell va trobar sorprenent que aquest efecte tan negligible no preocupés el compositor: «L'actitud de Cage davant d'aquesta qüestió va ser d'indiferència comparativa, ja que ell considera que el *concepte* és sempre més interessant que el resultat de qualsevol interpretació.» La cursiva és meua; vegeu Michael Nyman: «Towards (a definition of) Experimental Composition», *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, especialment p. 24.

d'àudio havia aportat al camp de la percepció; aquest és el primer exemple de molts altres que el van seguir. Enfrontant-se amb el que considerava l'antítesi del compositor, Cage altera el control exercit pels «plaers» de la música. En comentar aquesta partitura, va escriure:

És, doncs, possible fer una composició musical la continuïtat de la qual no tingui res a veure amb el gust individual ni amb la memòria (psicologia), ni tampoc amb la literatura o les «tradicions» de l'art. Els sons entren en el temps-espai centrats en si mateixos, sense estar al servei de cap abstracció, amb els 360 graus de circumferència lliures per iniciar un joc infinit d'interpenetració. Els judicis de valor no entren en la naturalesa d'aquesta obra pel que fa a la composició, ni a la interpretació o a l'audició [...]. Una «equivocació» està fora de lloc perquè qualsevol cosa que passa, passa de debò.¹²⁴

124. Cage: «Composition: To Describe the Process of Composition Used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape No. 4*», *Silence*, op. cit., p. 59.

Els mitjans tecnològics desmantellen així les tradicions de la música i reestructuren l'atenció. Generant la idea d'un «paisatge» amb un grup de 12 ràdios com a camp expandit de l'«imaginari» contemporani, Cage utilitza aquesta peça per donar una nova forma a la impredecibilitat que estava introduint en l'acte de compondre. *Imaginary Landscape No. 4* situa la seva obra en una xarxa de comunicació en la qual la percepció està subjecta a la *recepció*.

En definir la postmodernitat fa trenta anys, Fredric Jameson distingeix les «arts més temporals» i l'emergència de «profundes relacions constitutives» amb la «tecnologia».¹²⁵ Jameson diagnostica nous tipus de relacions sintàctiques o sintagmàtiques en les arts temporals. Per representar les implicacions d'aquestes relacions, al·ludeix al model de ruptura en la cadena de significats de Jacques Lacan (en la seva teoria sobre l'esquizofrènia), que genera una «experiència de purs significants materials», i aprofita una experiència de Cage per plantejar el tema (en relació amb la cultura):

Pensem, per exemple, en l'experiència de la música de John Cage, en la qual una agrupació de sons materials (en el piano preparat, per exemple) va seguida d'un silenci tan intolerable que no podem imaginar l'existència de cap altre acord sonor ni recordar l'anterior amb prou certesa per establir-hi cap connexió.¹²⁶

126. *Ibid.*, p. 211.

Aquesta incapacitat per recordar és un aspecte de la condició postmoderna en la qual Jameson reconeix «el declivi de la historicitat» i alhora «una estranya ocultació del present».¹²⁷ Ambdós fenòmens prefiguren les condicions del model més ampli de *pastitx* per part del crític. Per a Jameson, el *pastitx* postmodern equival a «un acte de parla en una llengua morta», al «mimetisme sense cap dels motius implícits de la paròdia» o simplement a la «paròdia a seques».¹²⁸

127. *Ibid.*, p. 205.

128. *Ibid.*, p. 202.

El «*pastitx*» de Cage, o el que fins ara hem considerat la seva «apropiació» de fonts com un mitjà per estructurar o autoritzar els seus textos —de Schoenberg al misticisme cristià, i del zen a la cambra anecoica— no s'ajusta a cap de les categories de Jameson. Oposat a l'efecte superficial (si bé omnipresent) que diagnostica Jameson, el *pastitx* en Cage és un procés actiu i alhora una operació. Cage registrava les se-

ves fonts i atorgava a cadascuna una funció determinada en entrar en el seu programa. En cada estadi, la font primària simbolitzava un nou avanç o actuava com a catalitzador. El que fa visible aquesta diferència és l'aparell performatiu de Cage, els escrits i les conferències que marquen l'inici de cada nova fase. Sens dubte, si Jameson hagués examinat el projecte de Cage a través d'un marc una mica més ampli —si hagués seleccionat qualsevol composició més enllà de les obres per a piano preparat, és a dir, qualsevol cosa a partir de *Music of Changes*— li hauria arribat un Cage molt diferent.

129. *Ibid.*, p. 205.

Per a Jameson, el pastitx demostra «l'atrocitat d'una situació en què semblen cada cop més incapaços de crear representacions de la nostra experiència actual».¹²⁹ Sembla una afirmació estranya. La seva peculiar al·lusió a una mena de representació directa sembla fora de context en una definició de la postmodernitat. D'altra banda, la idea de *representar l'experiència actual*, precisament el que ell considera impossible a partir d'ara, sembla que justament és el que es consuma en una obra com *Imaginary Landscape No. 4*. En contrast amb aquest carreró sense sortida, Jameson presenta una solució aparent:

Tanmateix, en les obres postmodernes més interessants, es pot detectar una relació més positiva, una relació que restableix la tensió adequada a la noció de diferència. Aquesta nova modalitat de relació per mitjà de la diferència pot ser de vegades una manera innovadora, reeixida i original de pensar i percebre [...].¹³⁰

130. *Ibid.*, p. 213.

Sembla una definició encertada tant de *Music of Changes* com d'*Imaginary Landscape No. 4*. En canvi, Jameson la utilitza per anunciar el seu exemple clau: «les pantalles de televisió apilades i disperses» que Nam June Paik «situa a intervals dins d'una vegetació exuberant».¹³¹ Entenc que aquesta interpretació es troba a mig camí entre l'amnèsia històrica i la caricatura —potser la mateixa historicitat en declivi de Jameson— o el que ell mateix anomena un «error categorial». Que Jameson interpreti «Cage» d'aquesta manera, o que sigui incapaç de llegir l'exemple de Cage adequadament, es deriva del fet que només examina les seves primeres obres i no tot el seu projecte, un projecte que en l'època que Jameson va escriure aquest article, els anys vuitanta, feia ja més de dues dècades que havia estat definit.

131. *Ibid.*

El caràcter híbrid de 4'33"

La cèlebre partitura de 4'33" es troba al bell mig del període de canvi més profund en la producció cageana. La fama d'aquesta obra emana tant de les declaracions de Cage durant dècades com del fet que ha estat entesa, en general, com una peça decisiva. En realitat, Cage va escriure i reescriure la partitura almenys tres cops al llarg dels anys cinquanta, quan les seves operacions d'atzar en la composició van evolucionar cap a la indeterminació en l'àmbit de la performance. Cage va reformular 4'33" en el curs del seu treball paral·lel relacionat amb les conferències; la seva forma reflecteix un període d'intensa

consolidació. Com a objecte híbrid, situat entre dues fites cageanes (el silenci i la indeterminació), és la punta de llança de molts dels plantejaments que Cage va utilitzar per transformar no solament la música, sinó també la funció de l'acte creatiu a mitjan i final del segle xx. *4'33"* ens ofereix un exemple crucial del que jo definiria com l'«emasculació» de les convencions de la música mitjançant un model exclusiu del compositor: l'estructura medidora de la partitura.

En anar-se acostant a la indeterminació, Cage va criticar *Music of Changes* per no haver portat les operacions d'atzar més enllà de la fase de composició; és a dir, a l'esfera de la interpretació/recepció.¹³² Va abordar per primer cop aquest tema a *Imaginary Landscape No. 4*, amb la impredictibilitat dels sons emesos per ràdio, i després més obertament a *4'33"* amb més transparència. *4'33"* reafirmava un concepte que Cage havia desenvolupat als anys cinquanta: que la partitura no era un objecte sinó un procés. I no solament perquè assenyalava tant les operacions d'atzar com la indeterminació, sinó sobretot perquè Cage les definia amb formats significativament diferents. En efecte, els canvis que apareixen en aquesta partitura, i el moment en què es produeixen, són eloqüents. La primera versió de *4'33"*, composta el 1952, es va escriure en forma de notació sobre pentagrama, de la mateixa manera que *Music of Changes* i *Imaginary Landscape No. 4*. El 1953, Cage va tornar a escriure *4'33"* amb notació proporcional, on 1/8 de polsada equivalia a un segon; aquesta va ser la partitura dedicada a Irwin Kremen. La versió final la va dur a terme quan estava consolidant la indeterminació per mitjà d'una sèrie d'actes performatius —conferències i partitures— a principis del 1958, en una època en què impartia classes de composició experimental a la New School for Social Research de Nova York.¹³³

El «manifest» de *4'33"* —una partitura «buida, amb un marc exclusivament temporal (definit inicialment i més endavant eliminat)— va oferir a Cage una sorprenent concepció del «silenci» com a forma material i estructural. En efecte, Cage va materialitzar en una partitura el «silenci» contingut a la cambra anecoica, connectat per sempre més a un món canviant de sons. *4'33"* es va desenvolupar tant amb la retòrica de Cage com amb allò que el compositor necessitava que complís la partitura a mesura que transcorria la dècada. El primer format —línies en grans pentagrames— reafirmava la manera com l'atzar pot no compondre «res» i alhora «alguna cosa» i com el temps és l'únic que ha d'interessar el compositor. El segon format, una versió gràfica amb línies dibuixades, del 1953, va obrir el projecte de Cage a una intervenció més enllà dels límits de la música, en la mesura que complementava el manifest històric dels *White Paintings* de Robert Rauschenberg (1951). Cage va deixar-ne constància a *Silence*, amb una frase que vincula ambdós plantejaments.¹³⁴ El fet d'abordar aquesta qüestió el porta a suggerir que *4'33"* va permetre alinear sobtadament la música amb l'art d'avantguarda, una maniobra

132. Cage: «Indeterminacy», op. cit., p. 36.

133. Aquest és un tema clau de la meua tesi doctoral; vegeu sobretot els capítols 2 i 6. Branden W. Joseph analitza el paper del curs que va tenir lloc a la New School en aquesta publicació, vegeu p. 210-239.

134. «A qui pugui interessar: els *White Paintings* van ser primer; la meua peça silenciosa va ser posterior.» Vegeu John Cage: «On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work», *Silence*, op. cit., p. 98.

135. John Cage, entrevista amb Alan Gillmor i Roger Shattuck (1973); reproduïda a Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nova York: Limelight, 1994, p. 67.

136. *Ibid.* El 1962, Cage va escriure una partitura titulada *0'00"* (també anomenada *4'33" No. 2*, tot i que, amb tres versions precedents, tècnicament seria la número 4). En les instruccions es deia el següent: «En una situació de màxima amplificació (sense retroalimentació), cal interpretar una acció disciplinada.» Pritchett ha analitzat el lloc críptic que ocupa aquesta peça dins de l'obra del compositor: «El fet és que es distancia de tot el que Cage havia compost fins a aquell moment.» «Part del problema d'abordar *0'00"*», continua, «és que no sembla que sigui "música" en cap sentit [...]» I en dóna una possible explicació: «Posteriorment, als anys cinquanta, Cage va fer cursos de composició a la New School for Social Research de Nova York, unes classes a les quals van assistir artistes que a la llarga van desenvolupar el gènere de la performance artística: George Brecht, Allan Kaprow, Al Hansen i Dick Higgins, entre altres. *0'00"*, amb la seva simple prescripció d'una acció concreta, s'assembla a moltes de les performances d'aquests artistes, sobretot als "esdeveniments" de George Brecht, on la part central recau en una única acció descrita amb una prosa simple. La *Piano Piece 1962* de Brecht consisteix en la frase "un gerro de flors sobre un piano".» Pritchett, op. cit., p. 139.

137. Daniel Paul Schreber: *Memoirs of My Nervous Illness*. Nova York: New York Review of Books, 2000 [introducció de Rosemary Dinnage, trad. angl. d'Ida MacAlpine i Richard A. Hunter].

138. La noció de disciplines «en un estat d'emergència/excepció» és de Santner. També glossa l'obra dels teòrics esmentats anteriorment; vegeu Santner, op. cit., p. x-xiv i p. 3-62.

ambiciosa, malgrat que s'apunta per mitjà d'una inversió de l'equació: va dir que *havia* d'escriure *4'33"* «si no, em quedo enrere; si no, la música es queda enrere».¹³⁵ Tanmateix, es dedueix que, en haver-la compost en el moment que ho va fer, els interessos en joc havien canviat. La versió final, que adquireix més sentit al final dels anys cinquanta, quan Cage arriba a la plena expressió de la indeterminació, s'escriu com un pur text: *tacet, tacet, tacet*. Incorporava una nota a peu de pàgina que descrivia les condicions específiques de la primera interpretació pública, ja que el «lector» tenia poques coses on agafar-se. Aquesta descripció esmentava el moment en què calia executar les divisions dels tres moviments en la primera partitura del 1952, tot i que indicava que es tractava d'una partició de temps purament circumstancial; una idea que després Cage va convertir en definitiva en afirmar, en el transcurs d'una conversa amb Richard Kostelanetz, que els moviments eren innecessaris. En aquell moment, Cage va afegir que fins i tot havia deixat de necessitar *4'33"*.¹³⁶

La defensa del «silenci» per part de Cage va posar en primer pla el que fins aleshores s'havia entès com un element oposat al so i el va situar en una dimensió essencial del progrés en l'àmbit de la música. *4'33"* ho concretava de tres maneres diferents: eliminant la notació musical, en la versió del 1952; fent-se ressò de la pintura d'avantguarda per mitjà d'una partitura «musical» el 1953, i finalment, al final de la dècada, convertint la partitura «musical» en una proposició textual. És mitjançant aquestes clares maniobres —comparables a tots els seus altres actes *legislatius*, tant verbals com formals/basats en la partitura— que podem seguir el rastre del desmantellament musical de Cage com la primera de les múltiples convencions que es dedica a desarmar o «emasculat».

El terme *emasculació* és el concepte central de l'estudi que s'ha connectat amb la fundació de la psicoanàlisi, centrat en la figura de Daniel Paul Schreber i el model d'«investidura simbòlica» amb què hem començat.¹³⁷ Schreber es veu obligat a acceptar l'ordre simbòlic quan és nomenat jutge del Tribunal Suprem a Saxònia al començament del segle xx. Incapaç d'assumir la seva funció en la cúspide de la societat patriarcal, pateix un col·lapse psíquic. El que més sorprèn els lectors d'aquest cas és que la «fantasia» que permet a Schreber sobreviure és l'«emasculació», una renúncia literal a les ordres que li imposa el seu càrrec en l'ordre social i tot el que implica. El cas Schreber ha atret l'interès dels pensadors més rellevants del segle xx —de Freud a Lacan, i de Foucault a Gilles Deleuze, Félix Guattari o Eric Santner— perquè és una explicació crucial de la investidura, dels ordres simbòlics, dels mandats jurídics i patriarcals i de les disciplines en estat d'emergència/excepció.¹³⁸ En tots aquests sentits, té molt a veure amb Cage, amb les seves estratègies canviants i amb la seva particular manera d'implantar la música experimental a partir de la dècada dels anys cinquanta, un fet que abordarem a continuació.

Un tret essencial del cas Schreber és que, per mitjà dels seus records, el subjecte ofereix un registre de la seva renúncia a l'ordre patriarcal. Aquesta renúncia es manifesta de manera literal, quan pateix una crisi nerviosa en ser investit *Senatspräsident* i comença a fantasiejar que li arrabassen la seva masculinitat; d'aquí ve el terme *emasculació* (*Entmannung*).¹³⁹ El fet que Schreber fracassi com a individu en relació amb un sistema de poder i manifesti aquesta crisi com una renúncia a la subjectivitat heteronormativa ha permès a alguns teòrics com ara Santner esbossar importants connexions simbòliques entre la llei —o la legislació i, per extensió, les funcions disciplinàries— i l'individu contemporani. Un aspecte significatiu dels elaborats recursos imaginaris que formen part del «mode de recuperació» de Schreber —que Lacan desliteralitza i passa a convertir en trets simbòlics d'una «cadena de significats»— també podria interpretar-se com un model de pastitx.¹⁴⁰ Com he assenyalat al principi, els símbols de poder en l'exposició del cas Schreber apareixen seqüencialment com tants altres simulacres —deslligats de la font primària— generats per un individu que s'ha alliberat suficientment de l'ordre simbòlic per manifestar, fins i tot ordenar, les seves operacions almenys en un mapa parcial.

Se suggereix aquí una analogia amb l'«emasculació» que duu a terme Cage en el camp de la composició musical, no per mitjà d'un *mapa parcial* sinó com un marc sistemàtic i rigorós, que s'acaba d'aclarir a finals dels anys cinquanta. La posició fràgil, susceptible, fins i tot masoquista, de Schreber dins d'un àmbit de relacions de poder és una condició estructural que Cage estableix de manera programàtica en la composició. Schreber esdevé un receptor completament obert i hipersensibilitzat d'estímuls externs, i converteix el delimitat individu contemporani en un *procés* dispers i descentrat. La transformació de la partitura per part de Cage, com una matriu «des-subjectivitzada» de relacions, representa eficaçment aquesta obertura radical de la subjectivitat sobre el control autorial de la composició. A partir de 4'33", comença a generar aquestes condicions receptives, fent servir el model de partitura per buidar el contingut, obrir la composició als inimaginables efectes dels entorns canviants de so i a un futur tecnològic que encara no s'ha manifestat amb total plenitud.

El cas Schreber ens permet copsar la particular relació que s'estableix entre emasculació i investidura en les estratègies que converteixen Cage en «Cage». Evidentment, Duchamp havia desmantellat primer les convencions de l'art visual a través d'altres gèneres i estructures de significat, com ara la lingüística, la cinètica, l'àmbit psicosexual i, sobretot, la dissolució de l'autoria mitjançant l'atzar. El primer exemple és el ja esmentat *3 stoppages étalon* (1913-1914), la seva «broma sobre el metre», tal com ell l'anomenava. Però Duchamp també havia assenyalat explícitament la correlació entre l'atzar i l'emasculació per mitjà de la *no-performance* del gènere:

139. Schreber descriu les seves visions de l'experiència d'haver renunciat a la seva masculinitat, i les condicions sota les quals «un ésser humà [...] ha de ser emasculat» (ell fa servir el terme *Entmanung*). Vegeu Schreber, op. cit., p. 46-53.

140. Jacques Lacan: «On a Question Preliminary to Any Possible Treatment of Psychosis» (1957-1958), *Écrits*. Nova York: W. W. Norton & Co., 2007, p. 445-488 [trad. angl. de Bruce Fink].

141. El *Ready-made malheureux* de Duchamp del 1919 —un dels seus ready-mades menys coneguts— era un llibre de geometria deixat en un balcó perquè el vent fes voleiar els seus fulls i el transformés. No el va fer el mateix Duchamp, sinó que va enviar instruccions a la seva germana Suzanne, que es va encarregar de l'execució de l'obra; això va donar a la peça una qualitat de partitura. La nota 111 esmenta la «relacionalitat» emergent en la primera partitura diagramàtica (gràfica) de Feldman, que porta al desenvolupament d'aquesta particularitat en les partitures indeterminades de Cage. Per a una anàlisi d'aquesta idea en Duchamp, vegeu, per exemple, David Joselit: «Dada's Diagrams», a Leah Dickerman (ed.) i Matthew S. Witkovsky: *The Dada Seminars*. Washington: The National Gallery of Art; Nova York: D.A.P., 2005, p. 221-239.

142. En un quadern del 1959, enmig d'altres notes sobre Duchamp, George Brecht escriu: «Observi's que Cage utilitza els sons ambientals com si fossin ready-mades.» Herman Braun (ed.): *George Brecht. Notebook IV (September 1959 – March 1960)*. Colònia: Walther König, 1997, p. 129-131.

143. Com veurem més endavant, n'hi ha tres, i aquesta no és la que se situa en primer lloc cronològicament. La conferència de Duchamp, com s'esmenta anteriorment (nota 5), es va fer a Houston.

144. Cage: «History of Experimental Music in the United States», *Silence*, op. cit., p. 67-75.

deixar-se fotografiar vestit de dona, com el seu alter ego artístic, Rose Sélavy, que també creava les seves obres (i les signava *performativament*). Aquest procés implacable de noves definicions va prosseguir de manera encara més destacada per mitjà dels seus ready-mades, de l'ampoller definit pel nou context en un museu al *Ready-made malheureux* esmicolat per la seva subjecció a la relacionalitat radical.¹⁴¹ La peça *4'33"*, les conferències performance de Cage i més endavant la seva manera d'investir els aspectes polifacètics del seu projecte s'han d'interpretar en general al llarg d'aquesta trajectòria.

Des del seu primerencontre amb Duchamp —o potser fins i tot abans—, Cage va entendre la seva relació amb la pràctica artística i la va representar. I, en general, van ser els artistes els que millor van copsar el seu projecte. La manera com *4'33"* crea un marc per al «so trobat» s'ha considerat anàloga al model de ready-made de Duchamp: una redistribució de l'èmfasi de l'acte creatiu —que s'adreça tant al públic com a l'artista— a mesura que l'obra entra en una nova xarxa de relacions.¹⁴² És significatiu que el mateix any, el 1957, tant Cage com Duchamp fessin servir el format de la conferència per teoritzar al voltant de la posició de l'espectador com el que «completa» efectivament l'obra d'art. Cage ho va fer en la seva segona conferència sobre música experimental (1957), i Duchamp, a «L'acte creatiu».¹⁴³

Música experimental i performativitat

Entre el 1955 i el 1959, Cage va escriure tres textos sobre música experimental. El primer, titulat «Experimental Music: Doctrine», el va escriure i publicar el 1955. El segon, una conferència titulada simplement «Experimental Music», es va presentar al públic el 1957 i es va publicar el 1958 amb motiu de la retrospectiva dels primers 25 anys de Cage celebrada a Nova York. El tercer, encarregat el 1959 per Wolfgang Steineke, director de l'Escola Internacional d'Estiu de la Nova Música de Darmstadt, portava per títol «History of Experimental Music in the United States».¹⁴⁴ El fet d'examinar la posició que ocupen aquests textos a *Silence* —el primer apareix en segon lloc, per exemple— i com s'alterna la posició del llenguatge i de l'orador, ofereix un mapa eloqüent de la manera com Cage gestionava el seu projecte en aquell moment. Revela com dóna forma al concepte de «música experimental», com a plataforma per a la indeterminació, entre la seva primera consolidació (i performance) retòrica el 1955 i el seu ancoratge en l'organització de *Silence* el 1961.

Per registrar la performativitat d'aquests textos, que Cage pretenia posar de manifest, els examinarem segons l'ordre en què apareixen a *Silence*; és a dir, independentment de l'ordre cronològic. Just després de la pionera conferència «The Future of Music: Credo» (analitzada més amunt), Cage situa el segon d'aquests tres textos —el més

obertament performatiu i l'única «conferència»—, titulat «Experimental Music». Òbviament, Cage considerava que era la seva declaració més poderosa fins a aquell moment, atès que l'havia publicat amb motiu de la seva retrospectiva. Comença gairebé d'una manera informal, descrivint com solia oposar-se al terme *experimental* perquè semblava donar a entendre que els compositors no sabien el que es feien. En intentar informar el públic del contrari, *interpreta* el que sembla la seva pròpia adquisició de saviesa. Parla de les obres que l'han reconciliat amb el terme i que, a més, li han fet entendre la centralitat del concepte. Un cop més, oposant estratègicament la «re-especialització» a la «des-especialització» —utilitzant performativament la primera per justificar la segona—, Cage al·ludeix al seu ús del terme *experimental* per referir-se a tota la música que ara considera important. Això prepara el terreny per a una maniobra clau d'*emasculació*, l'evacuació radical de la posició d'autoritat del compositor, que *ell mateix* personifica: «El que ha passat és que m'he convertit en oient.»¹⁴⁵

De seguida es fa evident la raó per la qual aquesta versió se situa en primer lloc, en exposar la seva àmplia definició de la música experimental. Cage comença parlant dels sons no intencionats i evoca un conjunt més ampli d'*efectes* no previstos, que formen part d'una nova obertura i que tenen lloc tant en l'art i l'arquitectura com en la música. A mesura que emplena el paisatge sensorial —entrecreuant disciplines al llarg de tot el text—, Cage passa a referir-se a la cambra anecoica i reitera la seva presentació del paper de la tecnologia en l'experiència perceptiva. Novament al·ludeix a l'enginyer que va ajudar-lo a descodificar els sons enigmàtics. Aquesta important *autorització* d'un nou concepte cageà porta a la reiteració del model no intencional —o a un allunyament del que és intencional— i a una segona gran emasculació: «Aquest canvi de direcció és psicològic i sembla anunciar una renúncia a tot el que pertany a la humanitat [...]. Per a un músic, significa renunciar a la música.»¹⁴⁶

L'«entorn» que Cage deixa al seu lloc després de definir el «silenci» és essencialment tecnològic. Ràpidament aborda el que anomena una «coincidència sorprenent»: quan el fet d'apartar-nos del que és intencional esdevé un supòsit musical —almenys des de la perspectiva de la composició experimental—, «es posen al nostre abast els mitjans tècnics per produir aquesta música que no està en captivitat».¹⁴⁷ Establint un vincle concret com el que hem traçat entre les diferents parts de la seva trajectòria fins al moment —des del tema dispers de *Music of Changes* fins a *Imaginary Landscape No. 4 i 4'33"*—, Cage passa de l'explicació sobre la cambra anecoica a un «espai sonor total» que uneix allò que està «determinat per l'oïda», l'àmbit visual i les noves tecnologies. «És a dir, es poden explotar imatges sense transició visible en llocs remots, la qual cosa és el mateix que dir *televisió*», afegeix, generant una interrupció sobtada en el flux anticipat de significat. A partir d'aquí, retorna als «hàbits musicals» per iniciar encara una

145. Cage: «Experimental Music», op. cit., p. 7. És un clar precedent de Roland Barthes: «Death of the Author», *Image, Music, Text*. Nova York: Hill & Wang, 1977 [trad. angl. Stephen Heath].

146. Cage: «Experimental Music», op. cit., p. 8. Benjamin H. D. Buchloh ha explorat l'abast d'aquesta dispersió (cageana) de la posició de l'autor/subjecte en el poema assistit per ordinador d'Alison Knowles (amb James Tenney): «A House of Dust». Colònia: Gebrüder König, 1968, en relació amb l'obra de Foucault i Maurice Blanchot, a «The House of Dust: The Book of the Future» (no publicat).

147. *Ibid.* Tal com s'ha esmentat abans, aquest tema l'examina detalladament Liz Kotz en aquesta publicació, p. 118-135.

altra maniobra d'emasculació: «Recorden l'activitat de caminar; en el cas dels tons, com si fossin esglaons successius, 12 en total.» I reafirmant la maniobra formal explícita que es posa en joc a *Imaginary Landscape No. 4*, amb les seves 12 ràdios, torna a substituir costum i tradició (del seu Schoenberg) per nous mitjans. «Aquesta manera cautelosa d'avançar pas a pas no és característica de les possibilitats de la cinta magnetofònica.» I completa el cercle en acabar el paràgraf: «De fet, estem tècnicament equipats per transformar la nostra comprensió contemporània sobre la manera que té la naturalesa d'operar en l'art.»¹⁴⁸

148. Ibíd., p. 9. Aquest model tecnològic marca la reformulació que fa Cage del terme *naturalesa*, que està present al llarg de tota la seva obra. Posteriorment refuta el significat de la *naturalesa* com a constructe poètic: «Una muntanya no ens evoca sense proposar-s'ho una sensació de meravella? Les llúdrigues d'un riu no ens fan sentir una sensació de felicitat? I la nit al bosc no ens produeix una sensació de por? [...] Hi ha alguna cosa més enfurida que l'esclat d'un llamp i el so d'un tro?» I afegeix, de manera significativa: «Aquestes respostes a la naturalesa són meves i no necessàriament es corresponen amb les de qualsevol altre.» Cage: «Experimental Music», op. cit., p. 10.

149. Jameson, op. cit., p. 213.

150. Per a una lectura recent de Paik en relació amb les funcions polítiques de la televisió, vegeu David Joselit: *Feedback: Television Against Democracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

151. Cage: «Experimental Music», op. cit., p. 10.

152. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III (April 1959-August 1959)*. Colònia: Walther König, 1991, p. 87. Aquest esbós es titula «Television Piece» i està datat el 25 de juny del 1959. El concepte inclou 9 pantalles de televisió darrere d'una làmina de plàstic i es basa en els eixos diferenciats de la imatge i el so.

A mesura que la caracterització de la música experimental passa a ser cada cop més oberta, la referència a pràctiques més àmplies, sobretot artístiques, guanya pes en la retòrica de Cage. Cal recordar que en aquest moment l'obra de Cage comença a tenir una certa importància per als artistes. El període en què va escriure aquest text (1957-1958) coincideix amb el moment culminant de les seves classes a la New School, com també amb l'època en què figures com ara La Monte Young, Nam June Paik i Daniel Spoerri —per esmentar-ne només alguns— van descobrir la seva obra (i les seves conferències) a Darmstadt. Aquesta constel·lació d'esdeveniments i encontres ens recorda la referència de Jameson a Paik. Per a Jameson, Paik va ser l'exemple clau d'un mode de *representar* «la nostra experiència actual» restituint la «tensió adequada a la noció de diferència» i una «manera innovadora, reeixida i original de pensar i percebre».¹⁴⁹ I, en efecte, Paik és avui admirat per la seva important manera de «compondre» amb el senyal d'emissió de la televisió i apoderar-se, d'aquesta manera, del seu mecanisme de control.¹⁵⁰ El que s'ha analitzat menys és la rellevància d'aquesta maniobra en l'obra de Cage.

A «Experimental Music», Cage suggereix al compositor/artista: «Si no desitja renunciar als seus intents de controlar el so, pot complicar la seva tècnica musical aproximant-se a noves possibilitats i a noves maneres de percebre. (Utilitzo el terme *aproximar-se* perquè una ment calculadora no podrà mai finalment mesurar la naturalesa.)»¹⁵¹ Si per *naturalesa* escrivim ara clarament *tecnologia*, aquesta frase pot interpretar-se com una afirmació per representar la «nostra experiència actual» precisament per mitjà de la idea de nova tensió i nou model de comprensió de Jameson. Els mitjans compositius de Cage, i la seva adaptació a l'àmbit de la percepció/recepció, *constitueixen* aquest nou model. I si encara teníem dubtes sobre si els artistes van registrar efectivament l'abast del seu projecte, només cal fullejar les notes que va prendre George Brecht el 1959 a la classe de Cage, on reflexiona sobre les diferents maneres d'ampliar *Imaginary Landscape No. 4*, dibuixant una filera de 9 aparells de televisió (3 per 3). La nota que apareix en aquesta pàgina en relació amb *Imaginary Landscape No. 4* i les seves ràdios proposa aplicar «aquests principis compositius a la televisió».¹⁵² Sota aquesta perspectiva, no sembla una mera

coincidència que després de l'al·legat de Cage en relació amb l'escala dodecafònica de Schoenberg (amb el desplegament de 12 ràdios), Paik optés per presentar exactament 12 aparells de televisió en la seva primera exposició, on va aplicar alguns conceptes de la composició experimental a la televisió.¹⁵³

153. Es tracta d'*Exposition of Music –Electronic Television* que va tenir lloc el 1963 a la Galerie Parnass de Wuppertal. Paik havia establert una relació particularment edípica amb Cage, després d'haver trencat els llaços amb ell en una performance al *loft* de Mary Bauermeister a Colònia alguns anys abans, amb una peça titulada *Homage to John Cage*.

154. Cage: «Experimental Music: Doctrine», op. cit., p. 13.

155. *Ibid.*, p. 15.

156. *Ibid.* Una altra maniobra important és el que sembla una subtil desqualificació del paper del seu col·lega Morton Feldman. En resposta a una pregunta preparada que comença així: «Entenc que Feldman divideix els tons [...] i deixa l'elecció a l'interpret.» (És a dir, treballa amb la indeterminació?) El professor protagonista de Cage contesta: «Correcte. És a dir, de vegades ho feia. Fa temps que no el veig.» *Ibid.*, p. 16.

157. El públic esperava assistir a alguna cosa semblant a *Music of Changes* i es va indignar pel que va entendre com una de les pallassades de Cage i Tudor. En relació amb aquest tema vegeu Amy C. Beal: *New Music, New Allies: American Experiment Music in West Germany From the Zero Hour to Reunification*. Berkeley: University of California Press, 2006, p. 69, i Kim, op. cit., cap. 2, p. 112-113.

158. Cage, nota preliminar de «45' for a Speaker», *Silence*, op. cit., p. 146.

159. «Sense estar definides prèviament, aquestes partitures, que contenen moltes alternatives, es van convertir en eines per saber com fer una performance.» Pritchett, op. cit., p. 126-37.

El segon text sobre composició experimental que apareix a *Silence* i que, cal recordar-ho, és cronològicament el primer (1955) té un to més distanciat. Aquí, l'objectiu és instaurar la idea que la música experimental no té res a veure amb judicis de valor com ara l'«èxit» i el «fracàs». Per fer-ho, introdueix la figura del savi i un desplegament dialògic d'aquesta «doctrina» emmarcat performativament com un qüestionari per als alumnes, seguit de les respostes «correctes».¹⁵⁴ Tal com explica la nota que encapçala aquest text a *Silence*, el terme *doctrina* i el constructe professor-alumne es deriven de Huang Po i, per tant, ofereixen un model de no-control, un model oposat a les estructures occidentals d'«autoritat». Per descomptat, la distància «científica» interpreta l'obra que s'insinua en el títol (centrat en la investidura): «Experimental Music: Doctrine». A diferència de la forma col·loquial i aparentment informal de l'anterior article sobre música experimental, aquest és un text clarament rígid i formal, en el qual s'alterna la primera i la tercera persona: «De vegades els compositors posen objeccions a l'ús del terme *experimental* per descriure les seves obres [...]» La tercera persona promou el treball de la investidura performativa, ja que Cage redefineix els esdeveniments que li han passat a *ell* sota una aparent neutralitat. «Hom entra a la cambra anecoica», declara.¹⁵⁵ El diàleg culmina amb una emasculació de la relació de poder essencial al si de la música —compositor, intèrpret i públic—, quan el professor afirma: «Compondre és una cosa, interpretar una altra, escoltar una tercera. Què tenen a veure entre si?»¹⁵⁶

Es pot interpretar l'abast de la performativitat en el plantejament de Cage en aquesta època per mitjà d'una conferència que va pronunciar el mateix any, titulada «45' for a Speaker» (1955). Va escriure aquesta conferència en relació amb una partitura anomenada *34'46.777" for Two Pianists*, que Cage i Tudor van interpretar el setembre del 1954 davant d'un públic escandalitzat a Donaueschingen (Alemanya).¹⁵⁷ A *Silence* Cage presenta «45' for a Speaker» explicant el concepte trencaador de *34'46.777" for Two Pianists*: «Les diferents parts del piano compartien la mateixa estructura rítmica numèrica però no estaven adherides a una partitura. Es van tornar mòbils les unes respecte a les altres.» Per a la conferència, Cage va decidir utilitzar la mateixa estructura i «per tant permetre que es pogués interpretar la música mentre feia el discurs».¹⁵⁸ Va fer una llista de gestos i accions que s'havien d'interpretar durant la conferència i que revelen una mena d'estructura de «recepta», a manca d'una notació plenament determinada, un gest que anticipa l'aparició de les partitures extremament indeterminades que Pritchett anomena «eines».¹⁵⁹

Emasculant i desarmant l'estructura de la conferència i alhora la convenció de la notació determinada, «45' for a Speaker», com 34'46.776", esdevé un marc temporal en què pot passar qualsevol cosa. A més de prosseguir el treball de «Lecture on Nothing» i «Lecture on Something», amplia les estratègies de performativitat i les fa més explícites. El text, ritmat com una composició musical, recuperava materials de conferències anteriors en un collage de noves idees i reafirmava el marc pedagògic indicant els gestos que havia de fer l'orador: «Reclinar-se sobre el colze», «picar damunt la taula», «tossir», «passar-se el raspall pels cabells», «mocar-se».¹⁶⁰ Cage va imposar els mecanismes del format de la conferència per demostrar el que havia passat amb qualsevol convenció, sobretot amb la *indisciplinarietat* de la música que ell mateix havia alterat per mitjà de la indeterminació. Publicada en l'històric volum titulat *An Anthology*, editat per La Monte Young el 1961, aquesta conferència es va convertir en un model per als artistes que van voler superar els límits de la pintura en la dècada següent.¹⁶¹

Essencial en la seva pretensió d'instituir la música experimental, «45' for a Speaker» va esdevenir l'element central d'una intensificació de les estratègies d'investidura cageanes en un moment en què el compositor es va convertir en el centre de les crítiques del seu antic amic i col·lega Pierre Boulez i es va distanciar dels seus homòlegs, tant europeus com nord-americans. Tots els grups es van negar a seguir Cage de l'atzar a la pura indeterminació. I és precisament en la intersecció entre les seves partitures, les seves conferències i el plantejament de la seva «doctrina» sobre música experimental on emergeix l'abast del projecte de Cage i el seu impacte.

El llenguatge distanciat d'«Experimental Music: Doctrine» *qualifica* la «des-especialització» del so «musical» i l'allibera del seu paper com a mer element de percepció espaciotemporal. Això prepara el terreny per a la indeterminació i per a una cosa encara més herètica: el concepte de *teatre* en la seva obra.¹⁶² Novament, assistim a l'estratègia de Cage per defensar el que és nou i complex per mitjà del joc de la paradoxa. Atorga al so qualitats antropomòrfiques suficients per dotar-lo amb una entitat que incideixi en relació amb la «música», amb una dimensió d'independència, mentre que alhora el converteix en una unitat de transmissió perceptiva:

Un so no [necessita] un altre so per a la seva elucidació [...]. Està preocupat per la interpretació de les seves característiques [...]. Urgent, únic, desinformat pel que fa a la història i a la teoria [...], essencial per a una esfera sense superfície, el seu esdevenir evoluciona sense traves, es retransmet energèticament. No hi ha manera de fugir de la seva acció. És [...] transmissió en totes direccions [...].

L'acció rellevant és *teatral* [...]. Cada ésser humà es troba en el millor punt per a la recepció.

[...] (acció, art) es pot dur a terme amb qualsevol nombre [...] de sons. El mínim automàtic [...] són dos.¹⁶³

160. Cage: «45' for a Speaker», op. cit., p. 150-153.

161. La Monte Young (ed.): *An Anthology* [1963], 2a edició. Nova York: Heiner Friedrich, 1970. *An Anthology* va constituir una important recopilació del que Liz Kotz ha anomenat partitures «postcageanes», un recull que a més va incloure una aportació del mateix Cage («45' for a Speaker»). Un exemple clau, que sembla haver-se derivat directament del model de «45' for a Speaker», és la conferència «21.3» de Robert Morris (1963), en què l'autor utilitza l'obra de l'historiador de l'art Erwin Panofsky com a «contingut», amb gestos programats com ara beure un glop d'aigua, tocar-se les ulleres, etc. Morris era amic íntim de La Monte Young i va participar en la recopilació d'*An Anthology* (tot i que va eliminar la seva contribució en l'últim minut). Un exemple menys conegut de falsa conferència, probablement també inspirada a grans trets en el model cageà, és «Yam Lecture» (gener del 1962) de George Brecht i Robert Watts, que ara forma part de la col·lecció del Museum Moderner Kunst de Viena. També cal destacar que el dissenyador d'*An Anthology* va ser George Maciunas, fundador de Fluxus, que va fer servir les partitures que s'hi publiquen com a base del programa dels primers concerts de Fluxus (tardor del 1962). Sobre aquest tema vegeu el meu article «Maciunas As Producer: Performative Design in the Art of the 1960s», *Grey Room*, núm. 33, p. 56-83.

162. En relació amb la importància crítica d'aquest model de «teatre» per als artistes dels anys seixanta, sobretot per als minimalistes, vegeu Branden Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, núm. 27 (primavera del 2007), p. 56-81, i Branden W. Joseph: *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nova York: Zone Books, 2008.

163. Cage: «Experimental Music: Doctrine», op. cit., p. 14.

La interpretació singular de les seves característiques converteix el so en alguna cosa semblant al significant pur en l'àmbit expandit de la percepció que Cage estava teoritzant/materialitzant. Aquest concepte anticipa algunes de les teories més importants sobre el paisatge tecnològic, especialment les cèlebres frases fetes de Marshall McLuhan. Com en les seves conferències *compostes* i els seus models de partitura, cada format demostra les intencions de Cage en relació amb una reformulació de la percepció. O, dit en els termes de McLuhan: el mitjà és el missatge. El paper de significació pura del paisatge cageà també té implicacions per al concepte de la bombeta de llum com a «pura informació» de McLuhan.¹⁶⁴

164. Marshall McLuhan: «The Medium is the Message», *Understanding Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994, p. 8. La posterior referència de Cage a McLuhan, als anys seixanta, és gairebé una nota a peu de pàgina en la seva pràctica.

165. Hi tornarem més endavant; per a una relació completa de les peces teatrals, vegeu Fetterman, op. cit.

166. Cage: «History of Experimental Music in the United States», op. cit., p. 67. Aquesta vacil·lació pel que fa als detalls factuais, o més aviat, la negació de la seva importància en el que intenta demostrar, amplia la que es troba a «Lecture on Nothing». En aquell cas, parla del contingut, de les idees, com «una cosa que es veu momentàniament, com si miréssim per la finestra mentre viatgem. Si en aquell moment estem creuant Kansas, aleshores és Kansas. [...] Arizona és més interessant [...], blat i prou, o és blat de moro? Quina importància té?» Així, l'estructura és com el got buit en el qual es pot abocar qualsevol cosa (tal com va declarar Cage en aquest context). Vegeu Cage: «Lecture on Nothing», op. cit., p. 110.

167. En concret, recorda la cèlebre al·lusió de Stein a la història i a la tautologia de la seva performance (una recitació mecànica) mitjançant el seu acte performatiu: «Deixeu-me recitar el que ensenya la història, ensenya la història.» Gertrude Stein: «If I told Him: A Completed Portrait of Picasso» (1923), a Ulla E. Dydo (ed.): *A Stein Reader*. Illinois: Northwestern University Press, 1993, p. 466.

Quan Cage va escriure «History of Experimental Music in the United States» havia establert el seu model i l'havia presentat de diferents maneres —com a indeterminació— en forma de conferències i, cada cop més, en performances teatrals.¹⁶⁵ Partint del recull de relats que apareixen a la conferència sobre indeterminació que Cage va pronunciar a Darmstadt l'any anterior, a la qual tornarem més endavant, «History of Experimental Music» funciona de manera dialògica. Cage inicia l'exposició amb una història molt vaga sobre el filòsof del zen Daisetz Taitaro Suzuki, de tal manera que transforma la seva anterior «apropiació» del zen en un pastitx manifest. Però, un altre cop, i tot i el respecte que em mereix Jameson, el model de pastitx de Cage és un procés actiu, un senyal de complicitat amb la investidura simbòlica i amb els mitjans performatius que permeten acceptar-la com a «realitat». Immediatament després d'esmentar de passada els «símbols» de la investidura, només per emascarar-los, Cage comença:

En una de les conferències que va fer Daisetz Taitaro Suzuki a la Universitat de Columbia va esmentar el nom d'un monjo xinès molt conegut en la història del budisme xinès. Suzuki va dir: «Va viure al segle IX o X». Després d'una pausa va afegir: «O al segle XI, o al XII o al XIII o al XIV.»¹⁶⁶

En el moment en què inaugura la seva història, una història específicament nacional (dels Estats Units), al·ludeix al concepte d'*història*, i en la seva condició de professor magistral aporta el context autoritari d'una universitat i aleshores suprimeix el dret legítim que té la figura d'autoritat sobre els fets històrics. Això *promulga* la transformació de la cadena de significats en el seu mateix procés, d'una manera que recorda el primer model *nord-americà* de Cage: Gertrude Stein.¹⁶⁷ Escrita per a un públic europeu en primera instància —però després publicada a *Silence*—, aquesta «història» requereix totes les estratègies construïdes per Cage fins a aquell moment. En la salva inaugural, Suzuki representa «Àsia» enfront d'«Europa» i un nou model d'història, més preocupat per la interpretació i l'exemplificació que no pas pels fets intemporals.

Al llarg de la conferència, Cage defineix efectivament la «música experimental» com a «indeterminació» i rastreja en la història de la

música nord-americana del segle xx per recuperar els principals actors que serveixin al seu objectiu. L'article està ple de noms —de Cowell a Edgard Varèse, Boulez, Stockhausen i el cercle de Nova York—, i a mesura que Cage processa la seva «màgia performativa» els alinea a tots, d'una manera una mica escandalosa, amb la indeterminació. Atribuïnt al seu mestre Henry Cowell el singular mèrit d'haver estat el precursor en la intervenció en les cordes del piano —sense aclarir, per descomptat, que es tractava del precedent més important al seu model de piano preparat—, descriu algunes de les «accions» de Cowell i les considera «properes a les actuals composicions experimentals que consten de diferents parts però no s'adhereixen a cap partitura» (com per exemple, les seves).¹⁶⁸ Proposant una llista exhaustiva de compositors l'obra dels quals no es pot comparar *de manera clara* amb la seva, Cage defineix el que representa «Amèrica» i ho uneix amb la seva història de la música experimental d'aquest país. En esmentar Stein pel seu nom, com a part d'aquesta investidura històrica, afirma: «De fet, Amèrica posseeix un clima intel·lectual adequat per a l'experimentació radical. Som, com ha dit Gertrude Stein, el país més vell del segle xx.»¹⁶⁹ Amb aquesta brillant inversió de papers de la qüestió sobre la vella Europa, i considerant Amèrica com l'hereva de la modernitat, Cage condueix el seu conjunt d'«apropriacions» cap a una nova alineació performativa. Mentre que Stein *investeix* Amèrica d'un estatus de prestigi, l'arquitecte visionari nord-americà R. Buckminster Fuller uneix Àsia i Amèrica en un univers de creativitat, del qual l'obra de Fuller i la de Cage formen part integral; o això és el que el text de Cage ens vol fer entendre. Reafirmant un altre model d'*història* i teixint alhora tot el seu repertori «simbòlic» en un únic concepte, Cage continua:

Buckminster Fuller, l'arquitecte de Dymaxion, en una conferència sobre la història de la civilització, de tres hores de durada, explica que els homes que van deixar Àsia per emigrar a Europa van anar contra el vent, i van inventar màquines, idees i filosofies occidentals que es corresponien amb la seva lluita contra la naturalesa; i que, al seu torn, els que van deixar Àsia per emigrar a Amèrica van viatjar a favor del vent, van hissar la vela i van desenvolupar idees i filosofies orientals d'acord amb la seva acceptació de la naturalesa.¹⁷⁰

La referència sobre Fuller exemplifica l'agudesesa del plantejament de Cage en aquella època, ja que combina tant les alineacions filosòfiques significatives —entre les seves idees i les de Fuller— com la pura projecció que *interpreta* l'alineació d'Àsia, Amèrica, la naturalesa, etc. Tot plegat constitueix una activitat crítica per a Cage en un moment en què intenta ocupar una posició que rebutgen totes les figures que encara pretén captar per a la música experimental. En aquesta conferència, Cage busca definir el seu projecte com una «història» i en el procés avança ni més ni menys que una definició de la mateixa història. «La història és el relat de les accions originals», afirma. Atès que la qüestió de l'originalitat era un dels elements centrals de les crítiques que es feien a Cage per haver orientat el seu treball a la indeterminació (per part de Boulez, per exemple), hi havia moltes coses en joc en

168. Cage: «History of Experimental Music in the United States», op. cit., p. 71.

169. *Ibid.*, p. 73.

170. *Ibid.*

171. Als anys cinquanta, Cage es va distanciar de Boulez i, en gran manera, dels seus col·legues novaïorquesos, quan tractava de fer evolucionar el seu mètode d'atzar amb una finalitat encara més radical. Gairebé tothom tret de Cage creia que l'atzar només podia entrar en l'obra amb moderació; que la composició exigia un cert nivell d'autoria i originalitat (entesa de manera convencional). Vegeu Kim, op. cit.

172. Cage: «History of Experimental Music in United States», op. cit., p. 75.

173. Patterson cita aquesta frase d'una entrevista entre Cage i William Duckworth el 1989; vegeu Patterson: «Cage and Asia», op. cit., p. 54. El que reafirma encara més la qualitat d'investidura de la relació de Cage i Suzuki és la manca de dades que es conserven sobre el període en què Cage va estudiar realment amb Suzuki. Després d'investigar els fets relacionats amb el càrrec que Suzuki va ocupar a Columbia University, Patterson escriu: «El paper que va exercir en el desenvolupament estètic de Cage continua sent una qüestió merament especulativa, la qual cosa és frustrant.» Ibíd. La frustració històrica de Patterson és una conseqüència més de la performativitat cageana. Patterson afegeix que, en general, Suzuki no es va sentir especialment emocionat per l'acollida que va rebre als Estats Units i suggereix que s'havien apoderat de la seva obra per altres motius: «Estan lluitant, de manera més aviat superficial, contra la "democràcia", contra el conformisme burgès [...], contra la consciència convencional de classe mitjana i altres vicis i virtuts anàlegs de la mediocritat.» Ibíd., p. 55.

174. Kotz, Joseph i Bois analitzen en aquesta publicació les maniobres que envolten *Variations I*, com també la mateixa partitura.

la clarificació i la reivindicació d'aquest terme.¹⁷¹ Cage passa a generar un model d'agència per part del subjecte en relació amb la història que no es diferencia gaire de la seva activació de l'interpret i del públic —a qui atorga els drets del «compositor»— en el seu model de composició indeterminada. D'aquesta manera, contraposa l'estudi de la història al concepte de *fer història*: els que faran història i els que no. També aclareix el concepte no desconstruït d'*originalitat* —tal com existeix, per exemple, en el llenguatge i en les prioritats de Boulez— i suggereix que hi ha molts tipus d'originalitat. Alguns «tenen a veure amb l'èxit», i altres, que qualifica curiosament com a «neutres» (potser perquè han aconseguit emascarar el sistema per si mateixos), no. Un altre concepte que oposa a la manera activa de «fer història» és el concepte passiu de la història com un simple relat del «passat».¹⁷²

La «història», doncs, no és només el títol de l'assaig que Cage escriu per al director dels cursos de Darmstadt. És també un *procés* més que no pas un *objecte*, per usar la formulació de Cage, i la seva transformació té lloc a mesura que avança el text. Cage institueix una mena de suport a cada extrem, amb Suzuki a un extrem i la història a l'altre. L'anècdota introductòria de Suzuki —un «relat» més que una «història»— presenta una «performance» pedagògica en la qual qui està autoritzat a representar els fets en perd la pista (negant performativament la prioritat que els atorga la convenció). Després, intenta tancar el text ni més ni menys que amb la redefinició del concepte d'*història*. Aquests dos gestos calculats constitueixen els actes performatius del text. En cas que dubtéssim de l'efecte que Cage pretén causar en el públic, o dels efectes relacionats que havien impulsat la investidura cageana durant una dècada vers el 1959 —a partir aproximadament de les conferències «Defense of Satie» i «Forerunners of Modern Music»—, Cage va anunciar posteriorment el valor simbòlic d'aquest material original. Referint-se al seu pedigrí «elitista», afirma: «No vaig estudiar música amb qualsevol; vaig estudiar amb Schoenberg. No vaig estudiar zen amb qualsevol; vaig estudiar amb Suzuki. Sempre que he pogut, he apostat pel president de la companyia.»¹⁷³

Indeterminació i televisió: emascarar el sistema

El 1958 va ser un any crític per a l'establiment de Cage com a «Cage». Va assistir a la delimitació del seu projecte enfront de l'obra dels seus col·legues i a la materialització del concepte crucial d'*indeterminació* que li va obrir les portes a la pràctica artística. L'any va iniciar-se amb *Variations I*, la primera partitura plenament indeterminada, en què va utilitzar transparències de línies radials per definir un àmbit de percepció i una agència creativa molt més adaptable i canviable que el que li oferia el rigor de la partitura sobre paper.¹⁷⁴ Com en la lectura que fa Cage de *Le Grand Verre* de Duchamp —que més que contemplar, prefereix travessar amb la mirada—, les seves transparències es podien mirar, i a través d'aquestes transparències es podia entreveure

175. Arribem aquí al ple desenvolupament de les propietats diagramàtiques i relacionals de la partitura indeterminada que abans hem anunciat; vegeu les notes 111 i 141.

176. Les tres conferències van ser «Changes», «Indeterminacy» i «Communication». Totes tres apareixen en una forma o una altra a *Silence*. La primera va ser una mena de bluf; prevista com una explicació de *Music of Changes*, anunciava canvis en el plantejament i en els processos compositius de Cage. «Communication» es va presentar per primer cop a la Rutgers University a invitació d'Allan Kaprow.

177. Christopher Schultis: «Cage and Europe», a Nicholls (ed.), op. cit., p. 36.

178. Kim dedica un apartat de la seva tesi doctoral a aquest tema: «Claims to Truth: Boulez's Aléa and Cage's "Composition as Process: Indeterminacy"», *In No Uncertain Terms*, op. cit., p. 44-56.

179. *Ibid.* Tal com Kim descriu en detall, «Aléa» posava en relleu el model «aleatori» de composició de Boulez, que era completament diferent del mètode de Cage, tal com el mateix Cage va aclarir més endavant.

180. *Ibid.*

un món relacional en tota la seva circumstancialitat.¹⁷⁵ El maig del 1958 es va inaugurar la retrospectiva dels primers 25 anys de Cage, organitzada per Rauschenberg, Jasper Johns i Emile de Antonio, que van presentar la seva obra a un públic ampli de nova iorquesos i, sobretot, a una sèrie d'artistes joves que aquell any es van apuntar a les seves classes a la New School. Va ser l'època en què Cage va canviar el títol de l'assignatura, que va passar de «Composició» a «Composició experimental». Al curs del 1958 s'hi van matricular artistes com ara Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins i Al Hansen. La tardor d'aquell any, van convidar Cage a parlar i a actuar a Darmstadt —irònicament en substitució del seu rival Boulez, que havia cancel·lat la seva participació— i va pronunciar una sèrie de conferències històriques titulades «Composition as Process», entre les quals hi havia la cèlebre (i antibouleziana) conferència sobre la indeterminació.¹⁷⁶

Aquestes tres conferències van aclarir la nova posició adoptada per Cage, que estava en contra de la majoria dels seus col·legues —tot i utilitzar-los constantment com a exemple— i en contra de tot el front europeu, de Boulez a Stockhausen. Citant la nota introductòria de *Silence*, on Cage anuncia que la conferència sobre la indeterminació és «intencionadament pomposa», Christopher Schultis explica:

Pronunciada el dilluns 8 de setembre [del 1958], Cage va donar exemples de la música europea que ell considerava indeterminada, des de l'*Art de la fuga*, de Bach, fins al *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen. Tanmateix, va utilitzar aquests dos exemples amb dos objectius molt diferents. Va citar Bach per tal de donar credibilitat i context històric a la indeterminació en el camp de la música. I va referir-se a Stockhausen per criticar l'apropiació europea de la seva obra (la de Cage), per mitjà del que Boulez anomenava «aleatori», una qüestió completament diferent del seu ús de l'atzar i de la indeterminació.¹⁷⁷

Tal com ha analitzat detalladament Rebecca Kim, Boulez era el blanc tàcit de la seva crítica.¹⁷⁸ Un any abans, el compositor francès havia fet una conferència titulada «Aléa», en la qual atacava durament Cage, utilitzant com a arma de foc, de manera poc escrupolosa, els dubtes i les especulacions abocades pel seu vell amic en la seva correspondència anterior.¹⁷⁹ Els exemples d'obres contextuals que Cage analitza a «Indeterminacy» s'exposen sistemàticament per contrarestar la «bogeria» de què Boulez l'havia acusat.¹⁸⁰ A través de les tres conferències que Cage va pronunciar a Darmstadt, que van ser reproduïdes en formats clarament diferenciats a *Silence* —del format musical (la conferència «Changes») al pompós («Indeterminacy») i a l'interrogatiu («Communication») —, Cage va construir una àmplia bastida per a la seva controvertida i nova manera d'abordar la composició. Per mitjà d'aquestes conferències, havia establert el *principi*, l'esfera de la interpretació indeterminada que va arribar a funcionar com a exemple.

Atès que la indeterminació constituïa una de les «emasculacions» més radicals de la composició en la música contemporània, les

condicions per establir-la havien de ser rigoroses i lúcides, i el públic havia de ser nou i mostrar-se obert i receptiu. Per això, Cage va tornar a una galeria d'art, la Galerie 22 de Düsseldorf, on, el 14 d'octubre del 1958 —un mes després de la conferència sobre la indeterminació a Darmstadt— va presentar *Music Walk*. Aquesta «partitura» consta de 12 pàgines i d'un full d'instruccions. 10 pàgines contenen constel·lacions de punts, numerats del 2 al 52. També hi ha transparències: un full consta de cinc línies paral·leles i un altre de 8 quadrats (3 x 3"), cada un dels quals conté cinc línies entrecruades. Les transparències esdevenen un elegant emblema del que és indeterminat, fins i tot del que és infinitament relacional. De fet, a *Music Walk*, les pàgines amb transparències converteixen l'emascuació cageana en un element radicalment explícit, radicalment figuratiu. Una transparència presenta «cinc línies paral·leles», que Cage mai no gosa anomenar pentagrama però que no poden evitar evocar-lo. L'altre full, una retícula de quadrats, fractura aquesta ombra de convenció musical refractant el format de cinc línies en diferents xarxes, que ofereixen vuit possibilitats, mitjançant vuit constel·lacions diferents que es poden obtenir de la retícula matriu. El fet que Cage conservi les cinc línies paral·leles en una transparència confirma el gest «simbòlic» que es materialitza en la resta. En canviar completament el significat de la partitura, les transparències es veuen forçades a transformar radicalment l'àmbit de la interpretació.

El títol, *Music Walk*, reafirma la resposta quotidiana que Cage atribueix a la condició pura de la «música». Els intèrprets deambulen per l'escenari, passant d'instrument en instrument, sia la ràdio, el piano o qualsevol altre. Com en el primer gran concert de percussió que Cage va fer al Museum of Modern Art dues dècades enrere, la decoració de la galeria i la vestimenta formal atorguen un alt nivell de seriositat i intenció a aquesta performance visual i els seus instruments no convencionals. Per tal de posar a prova la llarga relació entre el camp visual i el musical que havia experimentat en primera instància a Seattle, Cage va expandir aquesta peça per crear *Music Walk with Dancers*, en la qual apareixien els «músics» vestits amb esmòquing. Cal remarcar que, novament, en el títol —com en el *passeig (walk)* unit a la *música*— apareix la paraula *amb (with)* per modificar la relació entre la música i la dansa, que en aquest cas adopta un paper secundari. En les audicions posteriors d'aquesta peça, una de les quals va tenir lloc al Teatro La Fenice, en el marc de la Biennal de Venècia del 1960, hi participen Cunningham i Carolyn Brown i els ballarins comparteixen espai amb els músics, als quals es deixa *pujar* a l'escenari. Cage ja havia utilitzat Cunningham com un mitjà per emascarar i debilitar l'autoritat del director d'orquestra quan, amb motiu de la seva retrospectiva, el ballarí va ocupar el lloc del director sobre l'escenari i simplement va dedicar-se a marcar el temps (amb un moviment circular del braç).



A *Music Walk with Dancers*, Cunningham i Brown estructuren les seves accions per mitjà d'un cronòmetre, un instrument que, en aquest cas, reafirma i il·lustra obertament la importància del temps en la música. Posteriorment, parlant d'aquesta obra amb Cunningham, que en aquell moment havia perdut les notes que havia pres per interpretar la peça de Cage, William Fetterman fa l'observació següent: «*Music Walk* és possiblement una obra menor dins del repertori històric de Cunningham, però és un dels pocs casos en què els músics se situen a l'escenari al costat dels ballarins, tot i que no és el seu estil habitual d'escenografia.»¹⁸¹ Òbviament no.

181. Fetterman, op. cit., p. 49.

Ben aviat, Cage va escriure altres partitures per posar en relleu la seva teoria sobre la indeterminació. Això va marcar un canvi en el seu *modus operandi*: les partitures, elaborades ara després de les conferències sobre la indeterminació, exemplificaven la teoria exposada en el text, i no a la inversa. A mesura que expandia el camp performatiu de la recepció, Cage començava a tenir una idea del seu impacte potencial. En el període posterior a Darmstadt, Cage i Tudor van concertar més de 20 actuacions per interpretar *Music Walk*. L'aspecte de *demonstració* (per no dir d'*investidura*) d'aquestes execucions de la «partitura» resulta especialment important.¹⁸² Amb Cage i Tudor entrant i sortint apressadament de l'escenari, s'estableix una ètica pel que fa a les condicions tàcites de la performance: «Les accions autònomes [són] tan importants per a la concepció com l'èmfasi en el moviment.»¹⁸³ Malgrat tota aquesta activitat i totes aquestes contingències, *Music Walk* tendia a assemblar-se a moltes dels seves primeres performances.

182. Kim assenyala que els elements variables de la partitura reiteraven l'interès de Cage per l'ètica en l'espai de la interpretació indeterminada, on els intèrprets respecten la posició dels altres (simplement: si algú està fent servir el tocadiscs que se suposa que has d'utilitzar, t'esperes o n'esculls un altre). Vegeu Kim, op. cit., p. 193-194.

183. *Ibíd.* p. 193.



John Cage, *Music Walk with Dancers*, 1960.
Interpretació de Merce Cunningham, Carolyn Brown, John Cage i David Tudor
al Friedrich-Wilhelm Gymnasium, Colònia, 5 d'octubre del 1960

184. Ibid.

Com observa Kim: «De vegades es parla de la consistència manifesta de les performances de Cage i Tudor a causa de les seves partitures escrites, que limiten les variabilitats potencials d'una obra indeterminada.»¹⁸⁴ Per què hauria de ser així? Aquest factor significatiu té a veure amb una de les crítiques més generalitzades que s'han fet a Cage: la seva excessiva preocupació per controlar la interpretació de les seves obres, tot i haver-se decantat per la llibertat que li proporcionava la indeterminació. La resposta té molt a veure amb el que hem descrit com la unió de la «performativitat» i la «performance» en el projecte de Cage, o la seva estratègia d'investidura simbòlica. De la mateixa manera que no es podia permetre donar un significat ambigu a recursos previs, com ara «Schoenberg», «Coomaraswamy» o «Suzuki» (tal com hem exposat anteriorment), també va haver d'instituir la indeterminació amb una gran claredat programàtica. La *indeterminació* i l'*experimentació* —i el *no-res* o el *silenci* abans que ells— són conceptes cageans extrets de l'ambigüïtat o de la transitorietat intrínseques en els significats convencionals i establerts com a «supòsits»; la claredat que es revelava en les performances «consistents» va ser una part essencial d'aquest procés.

És interessant subratllar, en aquest context, que el «taller» de composició experimental que Cage havia creat anys enrere a Nova York, la seva classe de la New School, es va situar en un espai diametralment oposat a aquest programa internacional. Dick Higgins, artista de Fluxus i alumne de la classe de Cage, amb qui Brecht i Kaprow havien esbossat algunes partitures que després Cage feia interpretar a classe,

185. Higgins: «Alguns de nosaltres [els alumnes del curs de la New School], sobretot [Al] Hansen i jo mateix no enteníem per què a Cage l'interessaven aquestes coses. Semblaven molt abstractes, en comparació de les observacions extremadament concretes que Cage proposava en relació amb les peces que interpretàvem a classe i amb unes implicacions horrorosament passades de moda. En general, es llegien com si fossin contractes jurídics. Dick Higgins: «[June-July, 1958]», a Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 123. Citat a Kim, op. cit., p. 129.

186. El precedent d'aquesta darrera obra és *Water Music* (1952), que Fetterman considera la primera «peça teatral» de Cage. Tal com s'esmenta anteriorment (nota 115), en aquesta peça Cage va incloure la idea d'exposar la partitura a la vista del públic: una democratització inicial del coneixement privilegiat del compositor i l'interpret, que inclou el fet de compartir una informació no revelada fins aleshores. En aquest període, Cage es va convertir en una estrella, amb nombrosos seguidors, especialment a Itàlia. Segons Calvin Tomkins, el cineasta Federico Fellini volia que Cage aparegués en la «seva pròxima pel·lícula» (*La dolce vita*); vegeu Tomkins, op. cit., p. 133.

187. Mantenim el terme *partitura*, tot i que, al llarg del període d'indeterminació, el terme *eina* que fa servir Pritchett resulta més precís.

188. Citat a Fetterman, op. cit., p. 32.

189. El programa es va emetre el 24 de febrer del 1960, i el presentador va assenyalar que la ressenya era del diumenge anterior (21 de febrer).

va llegir la conferència sobre la indeterminació de Darmstadt i es va sorprendre perquè li havia fet la impressió de llegir un «contracte jurídic». ¹⁸⁵ És encara una de les millors explicacions de la funció de la performativitat de Cage fins al moment.

La gira *The Indeterminacy Tour*, amb concerts en diferents ciutats al llarg d'uns quants mesos, entre octubre del 1958 i març del 1959, va incorporar una dimensió important, ja que Cage va presentar les noves obres que havia fet per a la televisió. De fet, va escriure una sèrie de partitures expressament per a aquest mitjà; entre altres, *TV Köln*, *Fontana Mix* i els seus subproductes *Aria*, *Sounds of Venice* i la cèlebre *Water Walk*. ¹⁸⁶ En un concurs de la televisió italiana, *Lascia o Raddoppia*, al qual Cage es va presentar a principis del 1959 per contestar preguntes cada cop més difícils sobre bolets el llarg de cinc setmanes, el compositor va insistir a presentar les seves noves partitures com una mena de preludi al suposat esdeveniment principal. ¹⁸⁷ Uns quants mesos després de la seva estrena a Itàlia, *Water Walk* es va tornar a retransmetre a la televisió dels Estats Units, a *The Henry Morgan Show* (juny del 1959) i *I've Got a Secret* (gener del 1960). Fetterman explica que *Water Walk* constava d'una «notació escrupolosament determinada», amb la inclusió d'una sèrie d'accions —que en general tenien a veure amb l'aigua (utilitzant elements com ara una banyera i un gerro de flors, que van tornar a aparèixer a Fluxus), com també els principals elements de Cage, el piano obert amb objectes sobre les cordes, un mirall perquè el públic veiés el que estava passant, diverses ràdios i un cronòmetre— en el breu i difícil període de tres minuts. Cage va comentar així les seves impressions en interpretar *Water Walk*:

Vaig [...] assajar amb molta cura, una vegada i una altra, mentre m'observaven i em corregien, perquè ho havia de fer en tres minuts. Hi havia moltes accions, i m'exigia el que podríem anomenar virtuosisme. No volia interpretar aquesta peça fins que estigués segur de fer-ho bé. ¹⁸⁸

En tots aquests concerts, Cage va tornar a aparèixer vestit impecablement (tot i que amb una indumentària totalment oposada a l'esmòking), amb el somriure i la cordialitat que el caracteritzaven. A *I've Got a Secret*, el presentador va mostrar la seva complicitat amb els interessos de la «indeterminació» en donar als espectadors la possibilitat de reaccionar com els semblés més natural; i còmplice també amb el procés d'investidura, va citar una ressenya sobre Cage al *New York Herald Tribune*, que tenia a mà, on es deia que el diari es prenia Cage seriosament com a compositor i considerava la seva música com una nova forma artística. ¹⁸⁹ Preparant-se per al pitjor, el presentador va preguntar a Cage si li feia res que el públic es posés a riure. En una resposta elegant que va activar aquest mateix procés i va dissipar immediatament qualsevol hostilitat, Cage va respondre que en general preferia veure riure que plorar. Després es va posar a tocar la peça, sense problemes, i el públic va esclatar en una salva d'aplaudiments.

Conclusió: l'efecte Cage

La decisió de Cage de demostrar els efectes de les partitures indeterminades a través de la televisió, una nova frontera de la «recepció» —en un moment àlgid de la història inicial d'aquest mitjà— reflecteix la lògica inherent del seu projecte. En el moment en què la televisió es va implantar del tot, el mateix període en què Cage feia campanya a favor de la indeterminació, va poder utilitzar el mitjà com una mena de «subtext» o com un altre vehicle en un concepte cada cop més ampli de *composició* i *comunicació*.¹⁹⁰ Si la partitura, en les seves diferents formes, havia representat sempre un àmbit d'atenció futura, la televisió estava evolucionant per controlar-la cada cop més. El temps, la relacionalitat i la circulació en xarxa de material original que envoltaven el mitjà televisiu ressonaven en el terreny mutant que la indeterminació cageana havia establert en relació amb les macrocircumstàncies de la transformació de l'atenció. Per tal que la composició fos rellevant i aplicable, Cage va fer ús de tots els recursos que hem assenyalat —des del marc discursiu fins a la creixent reivindicació de l'àmbit visual i teatral— i va aconseguir triangular les formes i la recepció de la seva música en el marc d'un àmbit expandit. En fer-ho, va traçar el que potser va constituir el primer mapa (artístic) de les noves condicions que modificaven constantment les relacions de poder —entre la modernitat i la postmodernitat— que Foucault ja havia diagnosticat com a «disciplinàries» i Gilles Deleuze va actualitzar en termes de «control».¹⁹¹

Basant-se en Foucault, Jonathan Crary considera que, en el curs del segle xx, l'atenció va prendre forma com a «objecte» en relació amb l'organització del treball i, en general, amb el desig subjectiu.¹⁹² Aquesta formulació de l'esfera de l'«atenció» il·lustra encara més la repetida afirmació de Cage que ell feia *processos*, no pas *objectes*. Aquesta manifestació revela la confrontació explícita del compositor amb l'objectivació de l'atenció. Per a Crary, l'organització massiva de l'atenció a través dels mitjans avançats que es van desenvolupar al segle passat constitueix una reconfiguració dels mecanismes disciplinaris identificats per Foucault; és a dir, aquells marcs discursius i disciplinaris amb els quals nosaltres (i Cage) hem començat. La seva adaptació constant de la partitura, la reestructuració sistemàtica de les relacions entre el compositor i el públic (i entre la transmissió i la recepció) i el discurs que va utilitzar per fixar aquests conceptes —i, finalment, el fet d'aprofitar les seves aparicions a la televisió per promoure la indeterminació— revelen l'abast de la seva manera d'entendre la composició. Crary identifica la relació entre visualitat, atenció i control, que Cage va intentar constantment *alterar* i modificar en la seva obra, com un element cada cop més rellevant en el present: «L'actitud atenta davant de totes aquestes pantalles forma part d'un procés continu i creixent de retroalimentació i ajustament dins del que Foucault anomena una "xarxa d'observació permanent"».¹⁹³ Contra el domini del que és visual, Cage contraposa la dispersió de les relacions de poder

190. Aquesta idea prové d'una reunió que vaig mantenir amb Branden W. Joseph a Princeton el 2002. Voldria agrair-li el suggeriment.

191. «No hem de buscar qui té el poder [...]», va argumentar Foucault, «sinó el patró de les modificacions que impliquen relacions de força per la mateixa naturalesa del seu procés.» I més endavant: «Les relacions de poder-coneixement no són formes estàtiques de distribució, sinó "matrius de transformació".» Foucault, *History of Sexuality*, op. cit., p. 99. Jonathan Crary analitza l'actualització de Foucault per part de Deleuze a *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Mass.: MIT Press [October Book], 2001, p. 76.

192. Crary, op. cit., p. 73.

193. *Ibid.*, p. 76.

194. Un possible contramodel plantejat per Crary a les formes omnipresents del control de l'atenció és la fantasia, el somieig, la història del qual, afegeix, no s'escriurà mai: «[...] Per cada mutació en la construcció de l'atenció hi ha canvis paral·lels en la forma de la manca d'atenció, la distracció i els estats d'«abstracció» [...]. Perquè moltes formes d'atenció disciplinària [...] han implicat el «processament» cognitiu d'un flux d'estímul heterogenis (sia el cinema, la ràdio, la televisió o el ciberespai); aquests tipus de viratges cap a la desatenció han provocat cada cop més experiències [...] de temporalitats que no tan sols són diferents, sinó també fonamentalment incompatibles amb els models capitalistes de flux i obsolescència.» Ibid., p. 77. Crary caracteritza el seu model de somieig en termes inconfusiblement cageans: «El somieig, que és una part integral d'un continu d'atenció, sempre ha estat una part essencial però indeterminada de la política de la vida quotidiana.» Ibid.

que es troben al centre de la indeterminació i posa tota una sèrie de noves eines a l'abast dels «compositors» (tant dels artistes com dels seus espectadors).¹⁹⁴

Les estratègies d'investidura de Cage van començar de debò quan va eradicar per primer cop les funcions de la subjectivitat i de l'expressió —i es va enfrontar amb la qüestió: com es pot eliminar l'autor i alhora «autoritzar» l'acte?—, unes estratègies que va desenvolupar tot reconeixent l'esfera pública que governa l'acte creatiu i, de fet, qualsevol comunicació. Cage va utilitzar tots els mecanismes que tenia a la seva disposició per aconseguir que el seu projecte entrés en el sistema i, alhora, va emascarar i debilitar la singularitat de la disciplina que feia servir de plataforma mitjançant una «cadena evolutiva de significats» que va crear des de zero. Potser el més radical de tot és que Cage va demostrar que estava disposat a abandonar la música per tal de llegar-nos un concepte expandit de *composició*.

La insistència de James Pritchett en el concepte de «Cage compositor», amb el qual hem començat aquest article, potser es pot entendre ara sota una nova perspectiva. Al final del segle xx i començament del xxi hem assistit a una transformació radical de la funció del «mitjà» en la pràctica artística: des de la col·laboració amb la televisió i altres nous mitjans fins als recents manifestos artístics que propugnen una mena d'obsolescència pel que fa a l'elecció (per avançat) de diferents eines o de qualsevol tipus de format a priori. Cap anàlisi de la història d'aquest procés no pot ignorar l'espai que va deixar lliure Cage. Com hem intentat demostrar, fins i tot un mapa parcial dels paràmetres de Cage al voltant de la «comunicació» —la mediació de la partitura tant de la creació com de la recepció, i la investidura dialògica d'aquest procés— no fan altra cosa que il·luminar el que ha succeït després. En redefinir el paper del «compositor», i posar en relleu un model complex i polititzat d'«organitzar» qualsevol material a l'abast (en un moment de declivi de l'especificitat del mitjà), Cage va deixar esbossat un pla per a un futur indeterminat. En una època de formes i estímuls mediàtics que s'expandeixen exponencialment, reconèixer la matriu que Cage va llegar a *tots els compositors* significa començar a entendre el seu impacte general i encara canviant.